UNIVERSITÉ PARIS IV - SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III : Littératures française et comparée

|__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

Discipline : Littérature française

présentée et soutenue publiquement par

Emmanuelle Favier

Le 1er juin 2006

Rimbaud mis en scène : vers une dramaturgie du poétique

_____

Directeur de thèse : M. Denis Guénoun

_____

JURY
M. Alain Borer
M. Pierre Brunel
M. Michel Deguy
M. Jean-Pierre Ryngaert

Volume I

Je devins un opéra fabuleux
Arthur Rimbaud,
Alchimie du verbe

Que périssent tous ceux qui se permettent de réécrire ce qui était écrit ! Qu'ils soient empalés et brûlés à petit feu ! Qu'ils soient châtrés et qu'on leur coupe les oreilles !
Milan Kundera,
Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes

C'était aussi frivole que moi lui disant : "Je te comprends."
Arthur Rimbaud,
Vierge folle

Note liminaire

La présente étude n'aurait pu voir le jour sans la contribution et le soutien d'un certain nombre de dramaturges, metteurs en scène, comédiens, conservateurs, poètes ou critiques. Tous ont mis à notre disposition leurs notes, manuscrits et souvenirs, nous offrant la possibilité de mener notre recherche dans les meilleures conditions possibles.

Que les personnes qui nous ont apporté leur aide, à tous points de vue, soient donc remerciées pour leur aimable contribution, et notamment :

*Pour leur témoignage et leur contribution :

MMes Sabeline Amaury, Elisabeth Chailloux, Pierrette Dupoyet, Mélanie Foucauld, Ophélie Orecchia et Ariane Walter ;

MM. Pierre Ascaride, Nicolas Bataille, Jean-Louis Benoît, Jacques Bonnaffé, Antoine Bourseiller, Claude Confortès, Thierry De Peretti, Alain Héril, Denis Lavant, Benoît Lepecq, Laurent Malet, Daniel Mesguich, Bruno Netter, Jérôme Pouly, Philippe Renault, Bruno Sermonne, Boris Sribnaï, Jean Teulé, Olivier Thébault, Jean-Bernard Torrent et Vincent Utard.

*Pour leur aide dans la recherche de documents :

MMes Céline Danion, Emmanuelle Dupuy, Andrée Montègre et Marie Mourgue du T.O.P. ;

MM. Alain Borer, Pierre Brunel, Guillaume Colnot, Roger Défossez, Cyril Desclés, Julien Doussinault, Stéphane Gildas, Yann Girard, Roger Little, Gérard Martin et la Bibliothèque de Charleville, Pierre Verboud, Ludovic Virot, ainsi que les documentalistes du Théâtre de la Huchette, du Théâtre de l'Odéon, du Centre des Archives de Beaubourg, de la SACD, du Théâtre de la Gaîté Montparnasse, du Théâtre des Déchargeurs, de la Maison Jean Vilar (Bibliothèque Nationale de France) à Avignon et de la Comédie de Reims.

*Pour leur soutien et leur aide technique :

MMes Anne Pépin et Françoise Favier ;

MM. Jacques Favier, Yann Franck, Benoît Peluchon, Yalla Seddiki et Stevan' Urien.

Avertissement

Travailler sur le corpus rimbaldien soulève un certain nombre de problèmes terminologiques et éditoriaux, dont le nombre n'a d'égal que la complexité. Nous voudrions ici préciser et justifier quels choix ont été faits.

Nous n'avons pas voulu privilégier une édition de référence sur les autres, et ce pour plusieurs raisons : chacune des éditions utilisées (*voir en bibliographie, rubrique I/I*) apporte ses propres richesses, que ce soit au niveau des textes eux-mêmes ou des commentaires qui en sont faits. La minceur du corpus rimbaldien incite à privilégier l'apport critique de chaque édition, le renvoi systématique à une pagination de référence n'étant pas utile dans ce cas précis. Ainsi, par exemple, l'édition de l'*Œuvre-vie* établie par Alain Borer (Arléa, 1991) offre une exhaustivité remarquable, et des commentaires très variés émanant de personnalités multiples de la critique rimbaldienne. L'édition par Pierre Brunel des *Œuvres complètes* (La Pochothèque, « Classiques Modernes », 1999) la complète idéalement. Son édition d'*Une saison en enfer* chez Corti nous a également été très utile par ses commentaires, comme celle des *Illuminations* par André Guyaux à La Bâconnière (Neuchâtel, « Langages », 1985). Enfin, l'édition de Louis Forestier (*Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, avec une préface de René Char, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999), par sa facilité d'accès, nous a tout autant servi. Rien n'empêche par ailleurs de mentionner d'autres éditions encore, du fait de l'intérêt de certaines des notes qui y sont livrées.

Nous avons également dû trancher, non sans mal, dans certains débats terminologiques, notamment en ce qui concerne les titres donnés aux ensembles de textes. Nous avons fondé nos distinctions sur l'usage le plus courant. Les *Poésies* regroupent donc les textes écrits entre 1869 et 1871, depuis *Les Étrennes des orphelins* jusqu'au *Bateau ivre*. Un choix plus délicat a dû être fait pour les poèmes de la période suivante, les *Vers nouveaux* ou *Derniers vers* : ces titres, n'émanant pas d'une décision de Rimbaud lui-même, sont nécessairement arbitraires. On peut préférer les choix respectifs d'Alain

Borer qui utilise un titre probable, indiqué par Verlaine : « Projets d'*Études néantes* » ou de Pierre Brunel qui désigne le recueil par sa date. Néanmoins, l'usage prévaut en faveur de *Vers nouveaux*, choix que nous nous résolvons à faire dans cette étude.

Concernant les rapports chronologiques entre *Une saison en enfer* et les *Illuminations*, nous avons également respecté l'ordre le plus fréquent, en considérant la première comme antérieure. La question est complexe ; il ne nous appartient pas de trancher, aussi nous nous conformerons aux exigences de la simplicité. De même en ce qui concerne le titre *Illuminations* : les débats qui l'entourent sont trop nombreux pour en reproduire ici les développements*. Nous parlerons « des *Illuminations* » davantage que « d'*Illuminations* », de même que nous parlerons parfois de « la *Saison* » pour *Une saison en enfer*, par une simplification sans doute abusive mais conforme à l'usage, à la concision, et donc à la clarté. Concernant ce dernier texte, précisons que nous emploierons indifféremment les appellations *Vierge folle* et *Délires I*, qui désignent la même section.

Nous utiliserons l'appellation courante de *Proses évangéliques*, de préférence à celles de « Suite johannique », de « Proses en marge de l'évangile » ou encore de « Proses contre-évangéliques » comme le choisit Pierre Brunel. Enfin, certains textes à part n'ont pas de titre déterminé : nous parlerons du « Cahier des dix ans » à propos du cahier d'enfance, de l'*Itinéraire de Harar à Warambot* pour désigner le journal du voyage de Rimbaud en civière, des lettres du Voyant pour les lettres à Georges Izambard et à Paul Demeny de mai 1871.

* De même que ceux qui concernent l'appellation de « recueil » à propos de ces fragments en prose. Sur ces problèmes, voir Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, Les Essais, « Rien de commun », 2002, chap. I de la deuxième partie, p. 229-298, et Pierre Brunel, *Éclats de la violence, Pour une lecture comparatiste des* Illuminations *d'Arthur Rimbaud*, José Corti, 2004, p. 35.

INTRODUCTION

Rimbaud fascine : de l'alchimie d'une poésie et d'une existence reconnues comme exceptionnelles, est né un mystère littéraire devenu légende. Ce mystère a eu pour conséquence l'émergence précoce d'une quête, d'un désir consensuel de comprendre. Or le mythe n'a pas touché que le cercle restreint des spécialistes, ni seulement celui des poètes ; il est en effet remarquable de constater que toutes les formes d'art semblent s'être accordées dans cette fascination pour le poète. Dans les domaines de la peinture, de la sculpture, de la musique et du théâtre, sont nées des œuvres inspirées par les textes de Rimbaud, et bien souvent par sa vie. C'est sur la forme théâtrale que nous avons concentré notre attention. Nous intéressait le fait qu'elle met en jeu des principes techniques reposant sur des éléments vivants (c'est-à-dire concrets et temporels), et par conséquent des formes et des mécanismes fort éloignés de ceux qui président à l'élaboration poétique.

Notre réflexion est née d'un questionnement de nature partiellement sociologique : il importe de comprendre ce qui se joue dans ce besoin de travailler sur Rimbaud que manifestent, à un moment de leur carrière, les hommes de théâtre. Aucune étude ne semble s'être posé la question de l'intérêt qu'a manifesté le théâtre pour Rimbaud, et pourtant pas une année n'a passé depuis au moins trois décennies sans qu'une et, souvent, plusieurs compagnies de théâtre n'abordent la vie ou l'œuvre du poète. Le corollaire de cette question réside dans le peu de succès de ces tentatives, ou en tout cas dans leur peu de retentissement[1]. En dépit, et même à cause, de la manière quasi clandestine dont ces spectacles s'intègrent dans la création théâtrale contemporaine, leur nombre impressionnant signale pour nous un phénomène qu'il nous a paru utile d'examiner de plus près.

[1] Ce dont témoigne l'étonnement que marquent la plupart des personnes, interrogées dans le cadre de notre recherche, à constater l'abondance de spectacles autour de Rimbaud (voir le tableau chronologique, en annexe p. 92-114).

Notre étude ne se veut pas historique. Il demeure essentiel de tenir compte des différences d'évolution entre les attentes en matière de théâtre et le traitement qui est fait, sous le rapport quantitatif comme qualitatif, de Rimbaud sur la scène[2]. Ne serait-ce que parce qu'il est toujours quelque peu compliqué, voire artificiel, de mettre en parallèle des créations appartenant à des périodes théâtrales très différentes. Mais il nous a paru d'abord important de nous placer dans une perspective comparatiste. Étudier les rapports entre le théâtre et la poésie, dans leur dimension pratique, et à partir de l'exemple spécifique que constitue Rimbaud, s'est révélé la meilleure des orientations à donner à notre pensée, au moins dans une première étape.

Un texte théâtral

Ce questionnement a d'abord imposé de s'attarder sur ce qui dans la poésie rimbaldienne suscitait, puis permettait ou au contraire interdisait son passage à la scène. Gerald Macklin rappelle, dans l'introduction de sa thèse[3], qu'il n'y a pas grande originalité à souligner la théâtralité du texte rimbaldien. Dans notre perspective, les phénomènes de théâtralité que nous avons cherché à déceler ont davantage été conçus comme des incitations au transfert générique. Pour cela, le vocabulaire, la construction de l'imaginaire, la mise en place de structures spécifiques et la question d'une *présence vocale* au creux du texte constituent des pistes d'investigation privilégiées. Un nombre restreint d'études, au regard de l'inépuisable production critique, se consacre entièrement à la question de la théâtralité du texte rimbaldien. La thématique est omniprésente sous la plume des commentateurs ; pourtant elle n'a donné lieu qu'à des articles épars, ou à des thèses difficiles d'accès[4]. Nous entendons d'abord faire un rappel de ces études, car il

---

2 Voir le graphique en annexe, p. 115 ; s'il permet de jeter un regard d'ensemble sur la production théâtrale rimbaldienne au cours du siècle, il reste lacunaire. Une analyse ne peut donc se faire en toute fiabilité, et les tendances qu'elle permet de relever reposent nécessairement sur des bases fragiles. Toutefois, il permet de constater la permanence de la démarche théâtrale autour de Rimbaud, et constitue une première base pour des recherches futures.

3 G. Macklin, *A Study of a Theatrical Vision in Arthur Rimbaud's* Illuminations, Lewiston/Lampeter/Queenston, Edwin Mellen Press, 1993, p. I.

4 C'est le cas de la thèse de Jutta Sabine Dednam (Afrique du Sud). Celle de Gerald Macklin (Irlande) a fait l'objet d'une publication, mais pas d'une traduction, et reste relativement difficile d'accès en France (on peut uniquement le trouver au rez-de-jardin de la BNF, cote 8-YE-25809). Signalons également l'étude de Novak Marjeta, celle-ci

nous semble utile en l'état actuel des recherches de regrouper et de synthétiser les divers travaux qui ont pu être menés jusqu'à présent. Mais notre démarche se fixe avant tout pour objectif de prolonger ces vues théoriques par une réflexion pratique, en cherchant à déterminer comment ce théâtre qui hante l'écriture rimbaldienne peut trouver son achèvement (avec succès ou non) dans une réalisation scénique concrète.

Le cas d'*Une saison en enfer* est de loin le plus marqué à cet égard ; comme le résume André Guyaux de manière tranchée : « on parle souvent de la théâtralité d'*Une saison en enfer*, mais les mises en scène échouent »[5]. Quels mécanismes, qui pourtant ne supportent pas la mise à l'épreuve de la scène, fondent cette impression de théâtralité? C'est ce que nous tenterons de déterminer dans l'espace de la première grande partie de cette étude, en cherchant à trouver en seconde partie, pour chaque question que le texte aura posée, une réponse dans sa réalisation concrète.

Interprétation, adaptation et traduction

Une fois ce premier travail opéré sur le texte, et les mécanismes qui le régissent définis, il devient en effet possible de se pencher sur leur exploitation concrète. Celle-ci comporte des implications à la fois pratiques (en ce qu'elle met en œuvre un certain nombre de procédés d'ordre technique), et théoriques, puisqu'il s'agit au fond de questionner les enjeux même de la pratique théâtrale, ses lois et sa raison d'être. Nous souhaitons comprendre comment la poésie, tout entière vouée à l'intériorité affective et intellectuelle du lecteur autonome, parvient à se faire spectacle concret, expérience collective et par définition *exhibition*. Mettre en scène la poésie de Rimbaud, c'est aussi remettre en question les lois de la dramaturgie, en posant le problème du passage d'un genre à un autre, et plus particulièrement d'un mode de parole à un autre. Le choix du terme « dramaturgie » dans notre titre, de préférence à celui de « théâtralisation », visait à

soutenue en France, mais non publiée. Nous renvoyons ici à la section III/I de la bibliographie, en annexe p. 63.

[5] André Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1991, p. 19. D'après nos calculs, environ 15 % des spectacles montés autour de Rimbaud sont exclusivement consacrés à *Une saison en enfer*, ce qui représente une proportion importante si l'on considère que ce calcul inclut notamment les reconstitutions et les opéras (calculé sur la base des spectacles recensés ; voir le tableau en annexe, p. 92-114).

insister sur les problèmes, véritablement techniques et structurels, de compatibilité entre les deux genres, que pose ce type d'opération. C'est dans l'organisation des signes scéniques que se rencontrent les difficultés les plus marquantes. Trois axes notionnels guideront notre réflexion dans cette seconde partie, définissant ses trois temps : la notion d'interprétation, celle d'adaptation et celle de traduction. À l'intérieur de chacun de ces ensembles conceptuels se dessineront, d'une part une catégorie de spectacles, qui servira de base à notre analyse, d'autre part un mouvement de pensée. Ce dernier partira d'éclaircissements théoriques pour examiner ensuite les possibilités concrètes qui s'offrent au théâtre pour accueillir Rimbaud.

La notion d'*interprétation* nous a paru rassembler les diverses interrogations qui se posent vis-à-vis du sens dans l'opération de transfert générique. Elle engage une problématique qu'il nous faudra considérer comme point d'achoppement de toute tentative de création hétérogénérique, et même de toute confrontation de ces deux univers insondables que sont Rimbaud et le théâtre. Cette problématique, c'est celle que définit la question de la surenchère. Ni Rimbaud, conçu comme œuvre (*lire Rimbaud*), ni Rimbaud conçu comme personnage, ne réclament la théâtralisation. Nous verrons s'ils l'acceptent.

La question de l'*adaptation*, d'un point de vue plus général, s'est posée dans la continuité de cette réflexion. De nombreux travaux et articles (citons notamment la thèse de Bernard Martin[6]) se sont à ce jour attachés à une réflexion sur l'adaptation au théâtre de textes non théâtraux. Cette question est même depuis plusieurs décennies au cœur des débats théoriques portant sur le théâtre, reflétant une pratique toujours plus prisée[7]. Mais il est remarquable de voir que seules des œuvres romanesques, et plus rarement des essais, ont été soumis à ce type de réflexion. C'est le cas dans la thèse de Martin, qui par ailleurs s'applique en grande partie à voir comment les mécanismes qui président au processus d'écriture donnent lieu à un possible transfert sur la scène. Il analyse davantage les motivations et stratégies de l'écrivain (le « scripteur ») pour voir quel travail mental

6 Bernard Martin, *La Théâtralisation du texte écrit non-théâtral*, Thèse de doctorat sous la direction de Patrice Pavis, Paris-VIII, 1993. La thèse est disponible sous la cote D4 159 à l'IET de Paris III, bibliothèque Gaston Baty.

7 « Récemment – en particulier depuis 1975 – le théâtre français a été caractérisé pour ne pas dire submergé par des adaptations de textes non théâtraux. » (« Recently – and markedly since 1975 – French theatre has been characterized if not to say overwhelmed by adaptations of nondramatic textes. » ; Judith Graves Miller, « From Novel to Theatre, Contemporary Adaptations of Narrative to the French Stage », *Théâtre/journal*, décembre 1993, p.

effectue le « récepteur » en vue d'une adaptation, conçue comme organisation sémiotique du texte d'origine. Notre travail est parallèle au sien et se veut complémentaire. Même si nous entendons en tenir compte, il est manifeste que les questions que pose l'adaptation au théâtre d'un texte poétique sont tout différentes.

Il convient donc de s'interroger, d'une part sur la nature de l'objet qui résulte de la rencontre de deux genres aux codes différents, d'autre part sur les moyens mis en œuvre pour parvenir à ce qui est aussi une *traduction*. L'appel à d'autres formes d'art, non spécifiquement théâtrales, a été l'une des ressources maintes fois utilisées par les metteurs en scène. Tout se passe comme si le chemin de la forme poétique à la forme dramatique posait l'exigence d'une sorte de théâtre total. Nous tenterons l'analyse de la pertinence et des limites de tels procédés, dans la perspective d'une réflexion sur la question de la *trahison*. Cette question, si elle se pose pour toute mise en scène qui n'est pas de l'auteur lui-même, revêt un caractère particulièrement épineux s'agissant de la théâtralisation d'un texte non théâtral, et en l'occurrence de l'exploitation détournée d'un texte de forme poétique.

Échec d'un théâtre rimbaldien

Quant au succès relativement médiocre que remportent ces expériences dramatiques auprès du public, nous ne pouvons que le constater et le déplorer. L'une des tentatives, parmi celles qui ont bénéficié du plus grand retentissement, est la mise en scène d'*Une saison en enfer* par Édouard Autant, et surtout sa reprise par Nicolas Bataille[8]. Mais la renommée de ce spectacle est en grande partie liée au scandale littéraire qui lui est associé, celui de la *Chasse spirituelle*[9]. Même lorsque, fait rare, les expériences

---

431).

[8] Une adaptation d'*Une saison en enfer*, créée au Laboratoire « Art et Action » en décembre 1928, reprise en 1948 par Nicolas Bataille. Voir la fiche en annexe p. 290-298.

[9] À ce sujet, voir Akakia Viala/Nicolas Bataille, « *La Chasse spirituelle*, pastiche rimbaldien », *La Table Ronde* n° 78, juin 1954 ; Nicolas Bataille, *Comment j'ai fait du Rimbaud*, Le Livre qui Parle, 1991 et « Une supercherie, la Chasse Spirituelle », propos recueillis par Edmonde de Roux, *Magazine littéraire*, février 1973, p. 18-19 ; 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, François Caradec, « L'Affaire de "La Chasse spirituelle" », *Magazine littéraire*, *Passages de Rimbaud*, mai-juin 1991, p. 52-56, et enfin Bruce Morrissette, *La Bataille Rimbaud. L'Affaire de la* Chasse Spirituelle, Paris, Nizet, 1959.

en la matière bénéficient d'initiateurs renommés et/ou de lieux d'accueil prestigieux, elles ne suscitent l'adhésion que d'un public restreint. Il ne s'agira pas pour nous de porter un jugement, nécessairement subjectif, sur l'ensemble de ces travaux : d'une part, nous n'avons pu, dans un grand nombre de cas, en avoir qu'un écho très imprécis (nous reviendrons sur ce point d'ordre méthodologique). D'autre part, ils manifestent la volonté de rendre à la poésie en général, et en particulier à celle, souvent jugée difficile d'accès, de Rimbaud, la place dont elle a longtemps bénéficié dans la société et qu'elle a largement perdu depuis environ un siècle. Ce facteur explique en grande partie la difficulté de ces spectacles à s'imposer sur la scène.

Il s'agit bien plutôt de tenter l'analyse des causes de cette désaffection du public. Désaffection qui, à première vue, ne tient pas uniquement aux conditions actuelles du théâtre, puisque le phénomène s'étend sur le siècle entier. Rimbaud et sa poésie manifestent une résistance particulière à la théâtralisation ; il est pourtant l'un des poètes à avoir le plus souvent fait l'objet de telles expériences. Depuis les expériences du laboratoire « Art et Action », en 1928, jusqu'aux tentatives actuelles (de la Maison de la Poésie notamment), le théâtre cherche régulièrement à trouver la formule qui rendra le mieux hommage à la spécificité de la poésie rimbaldienne. Notre réflexion tient toutefois compte des exigences contemporaines en matière de théâtre. Les objets théâtraux que nous avons identifiées comme *reconstitutions* (au sens large du terme) se structurent généralement selon les exigences d'un théâtre quelque peu conventionnel, peu propice à susciter l'enthousiasme d'un public exigeant en matière d'innovation. Quant aux montages ou adaptations de textes, ces formes ne sont appréciées que d'un public d'amateurs très restreint. Le succès d'un spectacle de poésie repose bien souvent davantage sur la réputation du comédien qui en est l'interprète que sur la qualité des textes. Inversement, c'est également par l'observation des formes contemporaines de l'activité théâtrale que nous pourrons expliquer l'engouement manifesté par les créateurs envers la poésie, et plus généralement envers l'adaptation de matériaux non théâtraux.

Représenter Rimbaud

L'extraordinaire quantité de spectacles montés sur Rimbaud depuis plus de soixante-dix ans par des hommes de théâtre est aussi le symptôme d'une aspiration à appréhender, à représenter et ainsi peut-être, à s'approprier le *visage* du poète. De ce point de vue, il nous a semblé nécessaire de rendre compte de cette quête de l'image, par l'examen des différentes manières dont la figure de Rimbaud a pu être abordée à travers le prisme théâtral. Ceux qui firent le choix de mettre Rimbaud en scène, en tant que personnage de théâtre, semblent avoir obéi aux exigences de certaines représentations collectives aisément identifiables : « Légende et vérité, il forme désormais une image »[10]. Reste à voir si cette image peut faire théâtre.

Nous avons éprouvé la tentation d'établir une sorte de petite *mythologie*, au sens où Barthes l'entend, du personnage rimbaldien tel qu'il s'est créé tout au long de ce siècle avec l'active contribution des expériences théâtrales (et cinématographiques) qui ont pu être réalisées à ce sujet. Il semble que certains traits de caractère, certains signes (extraits à plus ou moins juste titre du peu d'éléments biographiques dont nous disposons à propos de Rimbaud) aient été exploités dans le sens de la création d'un archétype rimbaldien, présidant lui-même à la contestable élaboration d'un personnage apparemment riche en possibilités dramatiques. Les rares metteurs en scène ou auteurs qui parviennent à échapper à cette conception archétypale se fourvoient généralement dans des choix ostensiblement formulés à l'encontre même de ce genre de stéréotypes, et guère plus convaincants dans la majorité des cas. Sur ce plan, il est remarquable que la véritable question réside plutôt, en réalité, dans le risque qu'il y a à vouloir créer un personnage à partir d'un être ayant existé, et par conséquent riche d'une complexité par définition insondable. En effet le personnage de théâtre, en tant qu'il se constitue à partir d'un rôle, ne possède pas de vérité objective[11]. Il est disponible à l'interprétation de comédiens tous

10 Jean-Luc Steinmetz, *Arthur Rimbaud, une question de présence*, nouvelle édition, Paris, Tallandier, « Figures de proue », 1999 (1991 pour la première édition), p. 19.
11 « la différence des interprétations (...) n'est pas ordonnée à une vérité objective du rôle », Denis Guénoun, *Du paradoxe au problème*, introduction à Georg Simmel, *La Philosophie du comédien*, Belfort, Circé, « Penser le théâtre », 2001, p. 19.

différents. Rimbaud, comme être biographique, renferme une vérité qu'aucun comédien ne peut recouvrir de façon satisfaisante. Si le mythe est depuis les origines du théâtre un objet privilégié de dramatisation, c'est notamment par le potentiel de variations qu'il offre à l'auteur ou au metteur en scène. Le mythe de Rimbaud, s'il se veut respectueux de son objet, ne peut consentir à ces variations... Le motif de la trahison sous-tend, de manière permanente, l'ensemble de notre réflexion.

Ces questionnements ont conduit à une réflexion de fond concernant les rapports qui se tissent entre l'acteur et la figure que Rimbaud peut représenter pour lui. Différents témoignages ont été recueillis et nous ont permis d'élaborer une réflexion à deux temps : il convient d'une part d'examiner la difficulté particulière qu'il peut y avoir pour l'acteur à *incarner* Rimbaud, et d'autre part de penser les spécificités du travail effectué par l'acteur à partir d'un texte proprement poétique, c'est-à-dire un texte qui ne propose tout bonnement pas de personnage, ou en tout cas de rôle. Ces deux volets délimitent (de façon approximative, nous le verrons, mais tout de même éclairante) les deux grands types de tentatives qui ont été les supports de notre étude : les reconstitutions et les adaptations. L'identification de la voix qui s'exprime dans le texte rimbaldien et de ses modes possibles de retransmission scénique constitue l'un des fils conducteurs de cette partie de l'argumentation.

Questions de corpus

Il faut comprendre que notre objectif réside dans la description d'un phénomène bien plus que de ses résultats. Notre corpus joue ici un rôle à la fois indicatif, en ce qu'il suscite par ses exemples concrets des pistes de réflexion, et illustratif, en ce qu'il permet de voir comment les présupposés théoriques sont à même de trouver une réalisation concrète satisfaisante. Témoignages et expériences représentent pour nous un matériau précieux. L'ensemble de ces données empiriques permet de dégager un certain nombre, non pas de règles, mais de constantes dans le passage du poétique au dramatique. Mais l'enjeu de cette réflexion est finalement beaucoup plus large que l'objet qui en constitue

l'impulsion première, puisqu'il importe à la fois de traiter des possibilités expressives du théâtre et de la capacité du texte poétique à se prêter à ce type de transfert. Nous ne conservons donc en guise de corpus qu'un nombre restreint de textes ou de spectacles.

Nous ne prétendons nullement à l'exhaustivité, aspiration qui serait à la fois vaine et trop complexe pour l'analyse, étant donné le nombre extrêmement important de créations théâtrales autour de Rimbaud. Afin de rendre plus clair le développement de notre réflexion, un choix a donc dû être opéré. Choix qui comporte une part nécessaire de subjectivité et de hasard, mais qui répondait à deux critères spécifiques : le premier, d'ordre pratique, exigeait que nous ayons pu réunir suffisamment d'éléments d'information. Le second, d'ordre théorique, devait faire du spectacle choisi un élément représentatif d'une certaine catégorie. Nous avons tenté de donner à cet ensemble une cohérence et une légitimité, en sélectionnant des créations variées et à même de constituer un éventail représentatif de tout ce qui a pu être tenté dans ce domaine. Les textes – publiés ou non – que nous avons pu retrouver, dans leur intégralité ou presque, ont été quant à eux tous intégrés au corpus (à l'exception des textes où la référence à Rimbaud est trop différée). Par ailleurs, nous avons choisi de ne pas nous interdire de citer à l'occasion un élément concernant un spectacle n'appartenant pas au corpus, lorsque l'intérêt de l'analyse l'exigeait.

Une liste réunit dans un tableau chronologique tous les spectacles ou textes de théâtre que nous avons pu recenser et qui évoquent Rimbaud, ne serait-ce que par leur titre. Nous avons jugé préférable d'y livrer toutes les informations concernant la création et la diffusion des spectacles mentionnés, quitte à créer un déséquilibre entre les différentes références. Certaines restent en effet, malgré nos recherches, relativement incomplètes. Notre principe de délimitation chronologique n'a rencontré de difficultés que sur son terme final, puisque des spectacles sont produits chaque année, pour ne pas dire chaque mois en France sur Rimbaud. Notre recensement s'achève avec notre étude ; il s'étend donc de la mort de Rimbaud (ou plus exactement un an après, pour la première création recensée, en 1892), jusqu'à la fin de l'année 2005. Nous avons de surcroît limité notre recherche au domaine francophone. Signalons néanmoins deux exceptions, la

première n'en étant pas vraiment une : celle, d'une part, de Christopher Hampton[12], dont la pièce a été traduite en français et montée en France, sans parler de son adaptation cinématographique réunissant plusieurs comédiens français. Celle, d'autre part, de Philippe Lüscher[13], dont l'intérêt nous semblait trop manifeste pour l'écarter sans regret de notre corpus, d'autant plus qu'elle fait partie des rares textes édités.

Concernant la nature de ces œuvres, nous avons donc choisi de traiter tant des adaptations de textes rimbaldiens que des œuvres originales, inspirées par la vie du poète. Nombre de questions similaires viennent à se poser selon que la réflexion s'oriente sur l'un ou l'autre type de travail ; il existe en outre des exemples intermédiaires, pour lesquels le traitement dramaturgique ne relève ni tout à fait de l'une, ni tout à fait de l'autre catégorie de création théâtrale. Dramaturges et metteurs en scène seront donc convoqués de même par notre réflexion, et tous envisagés collectivement en tant qu'adaptateurs, traducteurs, travailleurs en somme, du matériau rimbaldien.

Un corpus de près de 50 créations (nous n'incluons pas ce que nous avons défini comme des « inspirations rimbaldiennes ») constitue donc le fondement de notre réflexion. Les témoignages que nous avons pu recueillir, non seulement de la part d'auteurs et de metteurs en scène, mais aussi de comédiens, ont très largement orienté notre analyse dans l'ensemble de son cheminement. Nous en reproduisons des extraits en annexe. Il nous faut encore préciser que très peu de textes ont été publiés, et que bon nombre de ces créations n'ont laissé aucune trace. Cela explique que la majorité des créations étudiées appartiennent toutes à une époque récente, soit les années 1990 (en particulier, un grand nombre de spectacles ont été montés à l'occasion du centenaire de la mort de Rimbaud en 1991). De plus, il fallait remédier, au moins en partie, aux difficultés de compréhension induites par le fait que l'objet même de notre étude n'est pas accessible au lecteur. Notre support le plus direct, c'est-à-dire le fonds de documents concernant les textes et les spectacles abordés, reste par définition inédit. Nous faisons donc figurer en

12 *Les Fils du soleil*, 1968. Si cette pièce n'a jamais été éditée, elle a fait l'objet de nombreuses adaptations. Sa traduction en français par Lucette Andrieu a notamment permis à Vicki Messica de la monter à Paris en 1985. Elle a également servi de base au scénario du film *Total eclipse*, réalisé par Agnieszka Holland en 1997, film qui figure à notre corpus. Nous renvoyons à la fiche en annexe p. 187-201 pour le détail des adaptations.

13 *Rimbaud-Verlaine, drôle de ménage*, Lausanne, Éditions de l'Aire, Société suisse des auteurs, Théâtre Suisse, 1991.

annexe des fiches descriptives portant sur les principaux spectacles et textes non publiés que nous aborderons. Notre analyse s'efforce de toute façon à la clarté, et tient compte de cette inaccessibilité des sources. Le problème se pose notamment dans le cas des montages de textes, dont l'étude a nourri notre réflexion avec profit mais dont la publication n'est pas envisageable. Par exemple, le découpage d'*Une saison en enfer* par les Autant-Lara, que nous avons retranscrit et qui figure en annexe, n'était auparavant consultable qu'à la Bibliothèque de l'Arsenal. Ce document peut pourtant être légitimement considéré comme une création à part entière. Une telle exhumation fut souvent rendue difficile par le caractère éphémère du matériau qui nous occupe, ainsi que par un certain nombre de contingences humaines. C'est notamment en quoi elle constitue selon nous une entreprise utile, susceptible d'apporter son concours à l'évolution des études rimbaldiennes.

Première partie : Théâtralité du texte rimbaldien

Préambule

Nous avons d'abord choisi de nous tourner vers le texte lui-même, afin d'observer en détail la manière dont ses mécanismes peuvent être mis à jour et exploités à la scène. Nous tenterons de déterminer dans quelle mesure le texte rimbaldien se prête à ce processus de dramatisation et quels éléments s'y révèlent les mieux exploitables. Une réflexion préalable sur les rapports qu'entretient la poétique rimbaldienne avec la notion de théâtralité, aussi bien en termes d'imagerie déployée que de discours et de structures textuelles, nous semble de ce point de vue indispensable. Cet examen nous permettra ensuite de mieux situer, d'une part la manière dont s'articulent et se légitiment les procédés mis en œuvre pour un passage du poétique au dramatique, d'autre part comment ces tentatives spécifiques parviennent à s'accommoder d'un certain nombre de règles et d'exigences formulées par le genre théâtral lui-même. D'emblée, la mise en place d'un imaginaire de type théâtral est ainsi à repérer, chez Rimbaud, comme clé de voûte de cette théâtralité éventuelle.

Une théâtralité qui se mesure avec difficulté, ne serait-ce que par la volatilité de la notion elle-même. On voit bien quelles complications sont les nôtres si l'on suit la définition de Barthes[1] pour qui la théâtralité s'envisage au sens d'une « polyphonie informationnelle »[2]. C'est-à-dire que, non circonscrite à l'élément textuel, elle se décèle dans l'unité de sens de la représentation, que le texte certes renferme de manière essentielle mais non exclusive. On peut en outre objecter d'emblée que la théâtralité ne saurait être recherchée dans le texte non théâtral, puisque déjà dans le texte de théâtre elle

[1] Nous reproduisons à titre de rappel cette célèbre définition : c'est « le théâtre sans le texte », c'est-à-dire finalement les éléments de la représentation en tant qu'« épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, (…) cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur » (« Le théâtre de Baudelaire », préface au théâtre pour l'édition des *Œuvres complètes* au Club du meilleur livre, 1954, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Seuil, « Points-Essais », 2002, p. 123. Sur la définition de la théâtralité, voir également celle de Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 358.

[2] R. Barthes, « Littérature et signification », *Essais critiques*, 1964, repris dans *Œuvres complètes*, t. I, 1942-1965,

n'est que « virtuelle et relative », et que « la seule théâtralité concrète est celle de la représentation »[3]. C'est la perspective que choisit d'adopter Bernard Martin dans sa thèse sur l'adaptation de textes non théâtraux[4]. Il y signale les difficultés qu'il y a à cerner l'objet de l'analyse, en ce qu'il appartient à l'éphémère. Cela revient à dire que la théâtralité appartient exclusivement à la représentation (et, conséquemment, à la présence de l'acteur *et* du spectateur)[5]. Martin évacue pratiquement la question du texte, remettant en cause la notion de théâtralité latente et concluant que la « représentation s'avère (…) être le seul *topos* légitime au sein duquel puissent être décelés les éléments fondateurs de la théâtralité »[6]. En réalité, son argumentation vise à montrer que la théâtralité n'étant pas dans le texte, tout texte peut être théâtralisé. Nous choisissons de ne pas nous arrêter à cet argument et de ne pas faire l'économie d'une recherche de la théâtralité au sein du texte rimbaldien.

Modifiant notre angle d'approche, on peut par ailleurs penser que si la théâtralité se définit comme « caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique »[7], alors elle n'est en rien interdite au poème *a priori*, en tout cas dans l'optique d'un théâtre relativement contemporain. Bien entendu, nous aurons à nuancer cette affirmation dans une analyse ultérieure, ne serait-ce que parce qu'il s'agit ici de souligner les spécificités aussi bien du texte rimbaldien que de la démarche théâtrale. Mais surtout, il nous faudra montrer en quoi ces objets ne se satisfont pas nécessairement d'être confrontés l'un à l'autre. Dans un premier temps, nous entendons extraire de la poésie de Rimbaud d'éventuelles ressources de théâtralité, ce qu'Anne Übersfeld appelle des « matrices textuelles de "représentativité" »[8], dans une démarche purement spéculative et encore détachée de toute référence aux expériences concrètes menées autour de Rimbaud.

Paris, Seuil, 1993, p. 1362.
3 Anne Übersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, « Lettres Sup. », 1996 (nouvelle édition revue), p. 47.
4 Voir Bernard Martin, *La Théâtralisation du texte écrit non théâtral*, *op. cit.*, chap. « De la théâtralité », p. 212-251.
5 *Ibid.*, p. 215.
6 *Ibid.*, p. 222.
7 Jean-Marie Piemme, article « Théâtralité » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 820-821 (voir aussi le « Post-scriptum » de Michel Corvin à cette définition). La définition de Jean-Pierre Ryngaert dans son lexique (*Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 179) utilise exactement les mêmes termes.
8 *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 16. Ces structures, qui prédisposent le texte à la scène, André Veinstein en étudie la possibilité d'existence en vue de légitimer la mise en scène d'un texte dans *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Librairie théâtrale, 1992 (troisième édition), p. 220 *sqq.* Il s'agit de « discerner dans

L'intérêt d'une telle approche est qu'elle nous permettra de mieux saisir ce qui conduit les commentateurs de Rimbaud à recourir systématiquement à un vocabulaire théâtral[9]. Dès lors, nous verrons peut-être sur quel malentendu repose la convocation de la théâtralité du texte rimbaldien. Ce sont des apparences de ressorts théâtraux, au sens de procédés, qu'exploite ici Rimbaud, et c'est sur cela qu'il nous faut nous pencher, plutôt que sur l'impossible dégagement de critères visant à faire correspondre un texte, qui reste un texte de poésie, avec la définition générique du texte théâtral.

---

l'œuvre écrite l'existence d'une *force* contenant le principe même de sa vocation scénique » (p. 222).

9 À titre d'exemples, citons Yoshikazu Nakaji, Margaret Davies ou Danielle Bandelier pour *Une saison en enfer*, Antoine Raybaud ou Pierre Brunel pour les *Illuminations* (voir les références complètes en bibliographie).

Chapitre I : L'Imagerie théâtrale : vers une problématique de l'illusion

Une analyse lexicale nous permettra de définir les premières bases du goût de Rimbaud pour l'artifice, et de voir combien sa poésie s'élabore sous le signe de la fragilité et de l'éphémère. Un rappel des rapports entretenus par Rimbaud avec le théâtre et ses références inaugurera utilement cette réflexion.

A) Rimbaud et le théâtre : influences

a) Shakespeare

Sans prétendre à de nouvelles découvertes pour ce qui concerne les influences littéraires que l'on peut déceler au fil de l'œuvre de Rimbaud, il nous semble tout d'abord important de dresser un bilan des quelques textes de théâtre dont nous savons qu'ils ont pris part à la formation de l'imaginaire rimbaldien. Or l'on s'aperçoit d'emblée que l'univers théâtral, tel qu'il s'élabore à travers l'accumulation de références au genre, est largement assimilable à un univers de type shakespearien. On sait que Rimbaud connaissait bien Shakespeare, et que lors des séjours à Londres il se rendait fréquemment au théâtre en compagnie de Verlaine[1]. Cette thématique a été très largement repérée par Pierre Brunel, notamment dans un article publié en 1985 : « Révélatrice des fantasmes de Rimbaud, l'imagerie shakespearienne est (…) un ornement, mais un ornement signifiant »[2]. En effet l'exploitation fréquente de références à Shakespeare, la constitution même d'univers dont on ne peut douter qu'ils soient inspirés par l'atmosphère des pièces de Shakespeare, sont autant de procédés révélateurs d'une attirance pour ce type d'imaginaire. Attirance qui n'a rien de surprenant puisque, en dépit de son extraordinaire

---

[1] Voir notamment Vernon Ph. Underwood, *Rimbaud et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1996. Underwood mentionne notamment, parmi les pièces jouées à Londres au moment où Rimbaud y était, *Macbeth*, *Le Marchand de Venise*, *Richard III*, *Le Roi Lear*, *Roméo et Juliette*, *Othello*, *Hamlet* (p. 59-63).

[2] « 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. 99. Voir aussi du même auteur *Éclats de la violence*, *op. cit.* ; les rapprochements avec Shakespeare y sont légion, relevant tantôt de réalités historiques, tantôt davantage d'une forme de rêverie assumée sur le texte.

modernité, Rimbaud s'inscrit à maints égards dans un moment de l'histoire littéraire qui a ses modèles propres. La poésie de son siècle, comme le théâtre qui lui est intimement lié chez de nombreux auteurs, puise dans un imaginaire dont Shakespeare constitue l'une des facettes majeures. C'est ce que rappelle Antoine Raybaud, qui s'est lui aussi penché sur cette question. Il associe la référence à Shakespeare à celle dont est coutumière la poésie symboliste, mais aussi à un héritage plus global, celui d'un « vieux fonds celtique » qui se définit par une imagerie théâtrale où « l'anglicité opère comme grand théâtre des féeries du monde : ouverture de scènes de fantastique et de merveilleux, vers l'archaïque et le nouveau, elle est la clé d'une théâtralisation multiple, à surprises et à jeux, à merveilles et terreurs »[3]. Les séjours londoniens de Rimbaud ont également pu favoriser le contact avec la littérature anglaise[4]. Pour lui, la convocation d'images empruntées à des textes de théâtre est aussi le moyen de dépasser l'aspect simplement *dramatique* du texte pour véritablement entrer dans la sphère du théâtre en tant que *fait*, et non plus uniquement en tant que *modalité* d'écriture.

Différents personnages de Shakespeare apparaissent dans les textes de Rimbaud. Ophélie, bien sûr, dans le poème éponyme (et Hamlet que désigne l'image du « beau cavalier pâle », Hamlet à qui Pierre Brunel aime comparer Rimbaud[5]), Juliette dans « Plates-bandes d'amarantes… », Bottom dans un texte également éponyme, Mab dans le premier des deux *Villes*[6]. Mab est le nom que la tradition populaire donne à la reine des fées, et à qui Mercutio consacre une tirade dans *Roméo et Juliette*[7]. Mais elle est aussi l'équivalent, sur le plan légendaire, de la Titania du *Songe d'une nuit d'été*. Comme le précise Underwood, c'est peut-être le poème de Shelley (*La Reine Mab*), placé par

---

3 Antoine Raybaud, *Fabrique d'"Illuminations"*, Paris, Seuil, 1989, p. 126 et 134. Le rapprochement avec un fonds élisabéthain avait d'ailleurs déjà été fait par André Breton en 1935, dans « Situation surréaliste de l'objet », *Appendices*, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 481. Il s'exprimait alors à propos de *Rêve*, dernier poème de Rimbaud, en forme de farce, pour lequel il avait une affection particulière (voir « Arthur Rimbaud », *Anthologie de l'humour noir*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1014).

4 À ce titre, on peut s'étonner que, dans son analyse du très londonien poème *Métropolitain*, Pierre Brunel, si prompt d'ordinaire aux rapprochements entre Rimbaud et Shakespeare, n'évoque pas, à propos des « plans de pois », le personnage « Fleur des pois » du *Songe d'une nuit d'été* mais plutôt celui de Nodier (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 487).

5 P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ Poétique », 1983, p. 122 et 142. Voir aussi l'analyse de *Vies II* dans *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 177-182.

6 Qui commence par « L'acropole officielle… » ; *Villes* II commence par « Ce sont des villes !... ». Rimbaud n'a pas accompagné ces deux titres de précisions numériques. Nous les ajoutons artificiellement pour plus de simplicité, et conformément à une habitude courante dans les études rimbaldiennes.

7 Acte I, scène IV, vers 53-95. Voir l'article « Mab » du *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de

François-Victor Hugo en appendice de sa traduction du *Songe d'une nuit d'été*, qui a attiré l'attention de Rimbaud sur ce personnage. D'autres allusions restent plus douteuses. Le personnage d'Hélène, dans *Fairy*, a fait couler beaucoup d'encre. Il pourrait être un écho de la Helena du *Songe d'une nuit d'été*[8], ce qui n'est finalement pas moins convaincant que la fréquente assimilation de ce personnage avec Hélène de Troie. Les références à une nature sylvestre et habitée, comme dans la pièce de Shakespeare[9], sont en outre multiples. Pierre Brunel propose un autre rapprochement, entre le Ferdinand évoqué dans *Nuit de l'enfer* et celui de *La Tempête*. De même, le mangeur de pierres de *Fêtes de la faim* pourrait selon lui rappeler la métaphore du caméléon, exploitée par Shakespeare dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*. Dans *Métropolitain*, il assimile la « lanterne fouettée par la nuit froide » à celle des comédiens jouant Pyrame et Thysbé, toujours dans *Le Songe d'une nuit d'été*[10]. Enfin, l'allusion au bouillon dans « Le loup criait sous les feuilles... » (*Alchimie du verbe*) ainsi que la mention de la sorcière « qui allume sa braise dans le pot de terre » dans *Après le déluge*, pourraient correspondre à un rappel des sorcières de *Macbeth*[11].

Il est frappant de constater que c'est *Le Songe d'une nuit d'été*, la seule pièce véritablement féerique de Shakespeare, qui a été le plus souvent – et de la manière la plus visible – convoquée par Rimbaud. Cette tendance est surtout repérable dans les *Illuminations*. On aura souvent l'occasion de s'apercevoir que c'est dans les courts fragments en prose que le paradigme théâtral est le plus marqué, alors que c'est le texte d'*Une saison en enfer* qui semble offrir une nature véritablement dramatique (le titre lui-même évoque une « saison théâtrale » pour Nakaji[12]). Sans doute est-ce parce que, en un

---

Pierre Brunel, éditions du Rocher, 2002, p. 2041.

8 Voir A. Raybaud, *op. cit.*, p. 135. Antoine Raybaud fait également un parallèle, p. 136, avec l'Hélène du *Second Faust* de Goethe. Nicolas Martin appuie l'hypothèse concernant Helena, et voit même *Fairy*, grâce à ce rapprochement, comme un « poème-pièce » (« *Fairy* ou le "poème-pièce" », *Parade sauvage*, Revue n° 16, mai 2000, p. 126-129). Pierre Brunel réfute cette hypothèse dans « L'Imagerie shakespearienne de Rimbaud », art. cit., p. 95, mais la reprend et la confronte à un autre rapprochement, entre Hermia (l'autre héroïne du *Songe*) et la Henrika d'*Ouvriers*, dans *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 283-284. Voir aussi p. 522 *sqq*. et p. 527-528, ainsi que Jean Hartweg, « *Illuminations* : un texte en pleine activité », *Littératures* n° 11, octobre 1973, p. 78.

9 Pierre Brunel rêve aussi sur un lien imaginaire entre la forêt d'*Enfance III* et les forêts shakespeariennes (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 87).

10 P. Brunel, *Rimbaud*, Librairie Générale Française, « Le livre de poche », 2002, p. 99. Il rapproche également les « drôles » de *Parade* des comédiens du *Songe* (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 121).

11 P. Brunel, « *Fêtes de la faim* », *Parade sauvage*, Revue n° 15, Charleville - Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1998, p. 16-17.

12 Yoshikazu Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'"Une saison en enfer"*,

sens, le théâtre ne se satisfait pas de parler de lui-même. Pour en revenir au *Songe*, on s'aperçoit que Rimbaud y convoque Titania, Bottom et peut-être Helena bien plus en référence directe au théâtre que par pur intérêt pour les personnages. En revanche, dans les poèmes plus anciens comme « Plates-bandes d'amarantes... » et surtout dans *Ophélie*, c'est bel et bien le personnage pour lui-même qui est exploité. Pour ce qui est d'*Une saison en enfer*, Underwood[13] suggère néanmoins, en forçant peut-être un peu l'association, un rapprochement entre *Othello* et l'allusion aux « faux nègres » (*Mauvais sang*), renforcée plus loin par la phrase « j'ai un oreiller sur la bouche » (*Nuit de l'enfer*). Or Juliette et Ophélie, tout comme Othello, symbolisent un autre théâtre, un théâtre tragique, qui n'a plus grand rapport avec l'exubérance joyeuse du monde des fées. Et c'est bien ce type de théâtre, ce « pur divertissement à la fin duquel on se frotte les yeux pour se savoir bien éveillé »[14], qui a fasciné le Rimbaud (relativement) plus tardif, celui des *Illuminations*.

En outre, la thématique de la fête est pour Rimbaud un moyen d'expression privilégié[15]. C'est cette atmosphère de légèreté que Rimbaud cherche à exploiter, tout en y intégrant systématiquement, nous y reviendrons, des éléments de violence ou d'angoisse. Ce contraste permet à Rimbaud l'élaboration de formes nouvelles. Le théâtre et la fête, mis sur le même plan dans l'*Adieu* d'*Une saison en enfer* (« j'ai créé toutes les fêtes (...), tous les drames »), invitant tous deux à l'idée de déguisement et de falsification, deviennent les supports privilégiés d'un mode de création fondé sur la transformation. Le recours au théâtre, de Shakespeare en particulier, se justifie alors, puisqu'il est notable que dans la période élisabéthaine, époque où « l'osmose entre le substrat populaire et la mise en œuvre artistique est intime »[16], fête et théâtre étaient très liées. Et en effet le mot *fête* est fréquemment requis chez Rimbaud :

> « Est-elle almée ?... » : « Et aussi puisque les derniers masques crurent/Encore aux **fêtes** de nuit sur la mer pure ! »
> *Vies III* : « À quelque **fête** de nuit dans une cité du Nord »

Paris, José Corti, 1987, p. 227.
13 V. Ph. Underwood, *op. cit.*, p. 63.
14 Henri Fluchère, *Shakespeare dramaturge élisabéthain*, Gallimard, « Idées », 1966, p. 105.
15 Voir l'analyse de Pierre Brunel dans *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 453 *sqq.*, et le chapitre « The rimbaldian *poème-fête* » de Gerald Macklin, où il rapproche Verlaine et Rimbaud sous ce rapport (*op. cit.*, chap. 2, p. 49-69).
16 G. Martzel et Fr. Laroque, article « Fête et théâtre » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 331.

> *Phrases* : « Pendant que les fonds publics s'écoulent en **fêtes** de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages »
> *Villes* : « Des **fêtes** amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets »
> « Les sauvages dansent sans cesse la **fête** de la nuit »

Et bien sûr dans *Fêtes de la faim*, *Fêtes de la patience* ou *Fête d'hiver*. La fête costumée que désigne la « pastorale suburbaine » de *Ornières* est également révélatrice du fait que, comme le signale John E. Jackson, « le théâtre que Rimbaud a en esprit est essentiellement un théâtre populaire »[17]. Par ailleurs, le théâtre qui se joue dans les textes de Rimbaud évoque volontiers les saltimbanques et les bateleurs (on songe à la baraque d'Ursus et Gwynplaine dans *L'Homme qui rit*, texte qui avait visiblement marqué Rimbaud[18]). Le théâtre de Rimbaud est avant tout un théâtre spectaculaire et mobile (la fanfare de *Matinée d'ivresse*, la parade de *Parade*, le défilé de *Ornières* évoquent le déplacement) ; de même on pourrait presque aller jusqu'à voir dans le poème *Royauté* l'évocation d'une sorte de *happening* en place publique... De plus, l'évocation de la fête est peut-être à considérer comme le signe d'un regard vers le passé, vers les formes naïves que le simple fait de mentionner suffit peut-être à condamner. D'après Antoine Fongaro, elle est « aussi une raillerie d'un thème à la mode dans la poésie de son temps et particulièrement cher à Verlaine »[19]. De la même manière qu'en appeler à l'illusion permet l'accès à une certaine forme de vérité, le recours à cette légèreté propre à la fête se constitue en une marque de férocité vis-à-vis de formes pour lui déjà anciennes.

b) Scribe

Il nous faut en outre nous arrêter sur un problème que bien souvent les commentateurs n'ont fait qu'effleurer : la réappropriation par Rimbaud du titre d'un vaudeville du dramaturge Eugène Scribe, *Michel et Christine*[20]. Le titre est lui-même repris pour intituler un poème, ce qui inviterait à poser une certaine forme d'équivalence,

---

17 J. E. Jackson, « La poésie comme opéra fabuleux », *Rimbaud maintenant*, *« Minute d'éveil »*, Paris, Société des Études romantiques, CDU-SEDES, 1984, p. 137.
18 Comme en témoigne l'allusion aux *comprachicos* dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.
19 Antoine Fongaro, *Matériaux pour lire Rimbaud*, *Les Cahiers de littérature*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990, p. 54.

sous forme de transposition, entre le texte de 1872 et cette comédie en un acte représentée pour la première fois au Théâtre du Gymnase à Paris en décembre 1821, publiée la même année puis très souvent jusqu'en 1870[21]. Louis Forestier souligne avec une juste ironie que, une fois le rapprochement fait, « on n'en est pas plus avancé »[22]. De même, il faut admettre que l'évocation faite par Rimbaud dans *Alchimie du verbe* (« un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi »), ne nous éclaire guère. Cette épouvante est sans doute liée au processus de « l'hallucination des mots » bien plus qu'au texte lui-même. Pour Pierre Brunel, ce titre n'est que « le support (...) d'un jeu de l'imagination poétique », explication qui reste peu satisfaisante dans notre perspective. Cependant un indice, également mentionné par Pierre Brunel[23], nous instruit peut-être davantage : le « Zut alors » liminaire du poème de Rimbaud pourrait rappeler le « zut alors si Nadar est malade » du texte de Baudelaire, « Pauvre Belgique ». Or, dans ce texte, Baudelaire ironise sur le goût des Belges pour le vaudeville[24] ; cette indication, qu'il faut reconnaître très aléatoire, est, à première vue, à peine une indication de source d'inspiration. Elle ne fait qu'ouvrir une piste, selon laquelle la convocation par Rimbaud du genre du vaudeville se ferait, là encore, avec la plus grande ironie, ce que confirmerait la citation d'*Alchimie du verbe*. Cela étant, rappelons qu'il témoigne dans ce même texte d'un amour – bel et bien passé – pour les « opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs ». Ajoutons concernant ce « zut » liminaire qu'il peut être interprété comme un signal de

---

[20] Pierre Brunel suggère un autre rapprochement (douteux selon nous), entre le « gros ours » de *Bottom* et une pièce de Scribe et de Xavier Saintine, *L'Ours et le pacha* (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 681).

[21] Renseignements que donne James Lawler dans *Rimbaud's Theatre of the Self*, Cambridge (Mas.), Harvard University Press, 1992, p. 67. Voir aussi Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000 : « Le soldat Stanislas fut le héros à la mode en 1821 et faisait pleurer la salle en renonçant à l'aubergiste Christine pour repartir au combat. La pièce fut un des plus grands succès de Scribe » (p. 77). Signalons que la portée populaire des pièces de Scribe avait plutôt pour effet de le faire mépriser de cercles littéraires plus sophistiqués ; Mallarmé l'éreinte (plus de dix ans après sa mort, soit) dans ses « Chroniques de Paris » (voir notamment *La Dernière Mode* du 4 octobre 1874, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 749-750).

[22] Commentaire sur *Michel et Christine* dans les notes de l'édition par Louis Forestier des œuvres d'Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, préface de René Char, Paris, Gallimard, Folio classique, 1999 (1965 pour la préface), p. 266. Bernard Meyer lui-même, dans une étude pourtant approfondie où il résume les diverses interprétations du titre, s'il insiste sur la référence à Scribe qu'il pressent comme une interprétation féconde, ne développe pas sa pensée au-delà (« *Michel et Christine* », *Rimbaud vivant* n° 38, juillet 1999, p. 25 *sqq.*).

[23] P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p.128-129. Ailleurs, Pierre Brunel s'interroge sur les possibles interprétations de la trinité qui apparaît dans le poème (*Rimbaud*, *op. cit.*, p. 72).

[24] « Pauvre Belgique », *L'Art romantique*, Julliard, « Littérature », 1964, p. 485.

reconnaissance vis-à-vis des fréquentations littéraires de Rimbaud à l'époque, comme le suggère Jean-Luc Steinmetz[25].

L'hypothèse de James Lawler nous permet de dépasser cette apparente contradiction, puisqu'elle tend à signaler une attirance de la part de Rimbaud pour la naïveté de ce texte, et surtout pour la dimension populaire qui résulte de cette naïveté. Comme il le constate, « rien n'est plus éloigné d'une littérature de haute tenue que ce divertissement »[26]. On retrouve le terme employé par Fluchère à propos du *Songe d'une nuit d'été*. Il semble en effet que la simplicité du contenu dramatique soit pour Rimbaud un point de départ privilégié pour l'élaboration d'un projet poétique. Tout se passe comme si l'agrément pur, la joie simple que fournit idéalement le théâtre populaire était la matière d'une construction complexe, puisant sa force dans l'angoisse d'un orage imminent. L'idylle comme stéréotype populaire de l'époque prend fin, devient « contre-idylle »[27]. Il pourra voir de nombreux exemples à Londres de ces pièces « grécisantes, les unes donnant dans le vaudeville, les autres voisines de la pastorale poétique, satirique »[28]. Ici le genre n'est convoqué par Rimbaud que pour être détourné, amalgamé à un contexte antinomique de théâtralité sinistre. Dans *Scènes*, l'idylle est divisée (de même que l'opéra-comique). Dans *Michel et Christine* elle est détrônée par le déluge. Le poème de Rimbaud est envisageable à ce titre comme « une satire du genre conventionnel de l'idylle, ressenti en cette deuxième moitié du XIX^{e} siècle comme archaïque mais aussi comme moralement faux »[29]. La satire légère qui caractérise les vaudevilles du Gymnase est récupérée par Rimbaud vers une parodie plus féroce, plus grinçante. Le déluge, salué par un « zut », est tout autant dévalué que les personnages bibliques ici associés aux « stéréotypes populaires »[30] du vaudeville de Scribe.

Simplicité et archétype, tels sont les deux données visibles que Rimbaud exploite et détourne dans cet étrange poème en vers irréguliers, dont la manière rappellerait plus (à

---

25 « Ce *Zut* pourrait bien être un acte de foi zutiste » (Jean-Luc Steinmetz, Notes pour l'édition des *Vers nouveaux/Une saison en enfer*, Garnier Flammarion, 1989, p. 185).
26 « Nothing is further from high literature than this entertainment », J. Lawler, *op. cit.*, p. 68.
27 P. Brunel, « La Fin de l'idylle », *RHL*, mars-avril 1987, p. 211.
28 V. Ph. Underwood, *op. cit.*, p. 66.
29 Yves Reboul, « Lecture de *Michel et Christine* », *Rimbaud à la loupe, Hommage à C.-A. Hackett*, Colloque du Saint-John's College, Cambridge, 10-12 novembre 1987, *Parade Sauvage*, numéro hors série, 1990, p. 52.
30 « popular stereotypes » (J. Lawler, *op. cit.*, p. 68).

première vue) les premiers textes de Rimbaud qu'elle ne s'intégrerait dans le recueil des *Vers nouveaux*. De manière plus surprenante, Lawler distingue comme origine du poème un intérêt de la part de Rimbaud pour « l'image d'un amour qui peut tout surmonter »[31]. La médiocrité d'un tel poncif (Reboul parle de « pratique dégradante de l'amour »[32]) semble peu faite, à notre sens, pour fasciner Rimbaud. D'autant plus que l'apparition du couple dans le récit, laquelle ne se fait qu'au dernier quatrain, n'est absolument pas envisagée sous cet angle. « L'Épouse aux yeux bleus » et « l'homme au front rouge », dont les « prénoms précis surgissent comme des énigmes »[33], évoquent des personnages à la fois bibliques et profondément terriens (on songe à l'œil bleu-blanc des ancêtres gaulois de *Mauvais sang*). Évocation qui demeure tout de même assez éloignée des mièvres ébats de l'aubergiste et de son soldat, tels qu'ils sont orchestrés par Scribe.

c) Anecdotes et autres sources théâtrales

La dimension chantée du texte de Scribe[34] trouve un autre écho, dans l'affection de Rimbaud pour les opéras-comiques. Nous mettrons plus loin en rapport la structure de ce type de créations avec celle de certains textes de Rimbaud. L'objet de notre questionnement présent reste de voir quelles sources de type théâtral ont pu entrer en jeu dans la création poétique de Rimbaud. Ernest Delahaye, son ami d'enfance et pour nous l'un des plus précieux témoins, rapporte qu'il n'avait « presque pas été au théâtre, ni reçu aucun enseignement de la diction »[35]. Il témoigne également de la répugnance que manifesta Rimbaud envers les planches lorsque les cours, interrompus par l'occupation prussienne, furent transférés au Théâtre municipal de Charleville[36]. Néanmoins, la place qu'occupe le genre dans la très étendue culture littéraire de Rimbaud est loin d'être de second ordre. On sait par exemple qu'il a pu demander des traductions du théâtre de

---

31 « the image of a love that overcomes all », J. Lawler, *op. cit.*, p. 68.
32 Y. Reboul, art. cit., p. 58.
33 Jean-Luc Steinmetz, *Les Femmes de Rimbaud*, Zulma, « Grain d'orage », 2000, p. 71. Bernard Meyer évoque par ailleurs la possibilité d'une référence au couple Verlaine/Mathilde (« *Michel et Christine* », art. cit., p. 27).
34 Le vaudeville étant, jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle, une alternance de texte parlé en prose et de vers chantés sur des airs connus.
35 *Delahaye témoin de Rimbaud*, textes réunis et commentés par Frédéric Eigeldinger et André Gendre, Neuchâtel, À la Baconnière, « Langages », 1974, p. 161.
36 « il ne se sentait aucune disposition pour le théâtre », *Souvenirs familiers à propos de Rimbaud*, 1925, réédité dans *Delahaye témoin de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 106.

Shakespeare ou de Goethe à ce même Delahaye[37], ces deux auteurs ayant d'après Steinmetz contribué à l'élaboration d'*Une saison en enfer*, même s'il « a moins en tête de transposer ceux-là que de trouver en eux une réponse à son angoisse de fond »[38]. Si Racine est peu de son goût (voir la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871), Molière a inspiré *Le Châtiment de Tartufe*, et Steinmetz voit même un écho de la Henriette des *Femmes savantes* dans celle de « Plates-bandes d'amarantes… »[39]. Le poème des *Douaniers* fait référence au *Faust* de Gounod[40] et au *Fra Diavolo* d'Auber (dont le même Scribe avait d'ailleurs écrit le texte), deux « héros romantiques de la transgression »[41] ; les « Érynnies nouvelles » de *Ville* sont un héritage d'Eschyle. Dans *Une saison en enfer*, il est fait allusion, pour dépeindre les relations douloureuses entre la vierge folle et son infernal compagnon, à *La Dame aux Camélias* de Dumas fils : « Tu vois cet élégant jeune homme, entrant dans la belle et calme maison : il s'appelle Duval, Dufour, Armand, Maurice, que sais-je ? Une femme s'est dévouée à aimer ce méchant idiot : elle est morte, c'est certes une sainte au ciel, à présent ». Nakaji voit dans cette référence au couple de Dumas fils une manière d'identifier le drame du « drôle de ménage » à une « parodie provocatrice du théâtre bourgeois »[42]. Cette interprétation du couple éclaire d'un jour intéressant l'exploitation que fait Rimbaud des ressorts dramatiques dans *Une saison en enfer*. Le recours à la caricature passe par les attributs du théâtre que finalement, il méprise, tout au moins dans les formes que celui-ci revêt à l'époque. La parodie évangélique n'en devient que plus grimaçante, et l'angoisse s'intensifie par contraste avec la bouffonnerie.

On peut citer d'autres types d'influences attribuées au théâtre : une troupe de comédiens aperçue à Charleville aurait, toujours d'après Delahaye, fortement marqué Rimbaud et aurait conditionné l'univers des *Illuminations*[43]. En particulier celui d'*Ornières* où Delahaye voit une transposition de l'événement – ce qui cependant, pour

---

37 Lettre à Ernest Delahaye de mai 1873, dite « Lettre de Laïtou ».
38 J.-L. Steinmetz, *Arthur Rimbaud, une question de présence*, *op. cit.*, p. 178.
39 J.-L. Steinmetz, *Les Femmes de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 73.
40 Il verra d'ailleurs peut-être la pièce à Londres (voir V.-P. Underwood, *op. cit.*, p. 64).
41 Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 218.
42 Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 139-140.
43 E. Delahaye, *Souvenirs familiers à propos de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 74. Il voit dans *Parade* une évocation du même ordre (voir p. 167 du même volume).

André Guyaux, « reflète plus (…) les tropismes du critique que ceux de l'auteur »[44]. Plus tard, à Paris et surtout à Londres, avec Verlaine, on sait qu'il a fréquenté les théâtres[45]. Lepelletier dans un article de l'époque témoigne de cette fréquentation, puisqu'il assure avoir vu, à la représentation du *Bois* de Glatigny, Verlaine « donnant le bras à une charmante jeune personne : Mlle Rimbaud »[46]. Un dizain de Verlaine, pour lequel celui-ci endosse et parodie la voix de Rimbaud, immortalise la place que ce type de divertissement pouvait occuper dans le quotidien des deux poètes :

> Épris d'absinthe pure et de philomathie
> Je m'emmerde et pourtant au besoin j'apprécie
> Les théâtres qu'on peut avoir à la Gatti [...][47].

Mais c'est surtout à Londres que les deux compagnons ont dû fréquenter les salles de spectacle. D'après Underwood, « ils assistent surtout, d'abord, à des traductions de pièces françaises plutôt légères, bien connues d'eux, donc susceptibles de les aider à s'initier à la langue anglaise (...). Ils auront même la possibilité (...) de voir (...) jouer en langue originale des pièces françaises par des troupes françaises ». Par la suite, il est probable qu'outre Shakespeare ils aient apprécié certains dramaturges anglais de leur époque, tels Bulwer Lord Lytton, dont la « célébrité n'a pu échapper à nos hommes de lettres », Dryden ou encore W. S. Gilbert, auteur de plusieurs féeries. À Londres toujours, et l'on se rapproche encore davantage des univers échafaudés dans les *Illuminations*, Rimbaud a sans doute assisté à certains grands spectacles comme *Cataract of the Ganges*, « Grand Hindoo Ballet and Brahman Festival », ou à des pantomimes féeriques comme il s'en crée d'abondance en Angleterre à l'époque de Noël[48]. Pierre Petitfils signale également *Le Roi Carotte* ou *L'Œil crevé* de Hervé, avec une musique d'Offenbach[49]. Raybaud et Fongaro suggèrent par ailleurs (bien que l'on n'en ait aucune preuve) que Rimbaud aurait pu fréquenter les *dioramas*, ancêtres du cinéma dont la nature dramatique

---

44 André Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 207.
45 Voir le détail de ces sorties par J.-L. Steinmetz, *Arthur Rimbaud, une question de présence*, *op. cit.*, p. 184.
46 Article du 16 novembre 1871, paru dans *Le Peuple souverain* et cité (sans doute de façon incomplète) par Mathilde Mauté, Ex-Mme Verlaine, dans *Mémoires de ma vie*, Flammarion, 1935, p. 185.
47 Lettre de Verlaine à Delahaye du 24 août 1875, *Correspondance générale I, 1857-1885*, Fayard, 2005, p. 423-424. Le quatrain est repris dans les *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 298. Le théâtre Gatti était un théâtre populaire de Londres ; Verlaine le cite à nouveau dans un autre « coppée » (poème satirique à la manière de François Coppée), composé en 1881 (voir Pierre Petitfils, *Rimbaud*, Paris, Julliard, 1982, p. 283).
48 V. Ph. Underwood, *op. cit.*, p. 59-67.

aurait pu influencer certaines compositions du poète. Ces « phénomènes d'une nouvelle théâtralité » constituaient à l'époque de véritables « ouvertures sur les drames et kaléidoscopes de la nouvelle scène du monde »[50]. Raybaud voit une allusion aux dioramas et aux nouvelles techniques d'illusionnisme dans les « dioptriques » de *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*. Pour Fongaro c'est alors « bien le système du diorama qui permet d'expliquer la phrase finale de *Ponts* [*sic*] »[51]. En effet, il est plausible que la nature théâtrale de ce poème, qui atteint son apogée dans la mention finale de la *comédie*, ait pu emprunter certains de ces éléments à cette forme très particulière de divertissement spectaculaire dont Baudelaire vantait « la magie brutale et énorme »[52]. Dans la même optique, Jean-Luc Steinmetz rapproche les surgissements visuels qui émaillent les *Illuminations* du procédé de la « lanterne magique », ou du « théâtre de Séraphin » (théâtre d'ombres) qu'avait déjà interrogé Baudelaire[53]. S'il nous semble pertinent de nous interroger sur le rapport que Rimbaud a pu entretenir avec les activités du spectacle (il aurait même travaillé dans un cirque pendant plusieurs mois[54]). Toutefois, il ne faut pas accorder une importance excessive à ces précisions biographiques. Il semble d'ailleurs que ce soit bien plutôt avec une forme de répugnance ironique, mêlée de déception, que Rimbaud contemple la scène de son époque : « le théâtre, à l'âge bourgeois, ne semble s'offrir au poète que comme deuil ou utopie »[55].

Plus précisément, la correspondance avec Verlaine indique un certain goût commun pour le genre des ariettes[56]. Rimbaud envoie l'*Ariette oubliée* de Favart à Verlaine, lequel trouve cela « charmant ». De plus, un vers de Rimbaud sert d'épigraphe à la troisième des « Ariettes oubliées » de Verlaine. Les ariettes sont de petits airs chantés collectivement par les acteurs d'une pièce, lesquels sont sur scène au même moment, « réunis naturellement (...) par quelque incident de l'action »[57]. On peut comparer les

---

49 P. Petitfils, *Rimbaud*, Julliard, « Les Vivants », 1982, p. 191. Voir aussi p. 206.
50 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 108.
51 A. Fongaro, *Matériaux pour lire Rimbaud*, *op. cit.*, p. 58 ; voir l'ensemble, p. 56 à 61.
52 Ch. Baudelaire, « Paysage », *Salon de 1859*, *Œuvres complètes*, Laffont, « Bouquins », p. 780.
53 Jean-Luc Steinmetz, « La lanterne magique de Rimbaud », *Rimbaud ou « la liberté libre »*, *Parade sauvage*, colloque de Charleville-Mézières, 11-13 septembre 1986, p. 97-108.
54 En juillet 1877, il suit le cirque Loisset à Stockholm, puis à Copenhague (voir J.-L. Steinmetz, *Arthur Rimbaud, une question de présence*, *op. cit.*, p. 260-261.
55 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 107
56 Lettre de Verlaine à Rimbaud du 2 avril 1872, *Paul Verlaine, Correspondance générale I, op. cit.*, p. 233.
57 Arrêt du conseil d'État du 16 octobre 1779, cité par Pierre Brunel, « Rimbaud et les opéras-comiques de Favart »,

ariettes à des romances, de celles que mentionne Rimbaud dans *Alchimie du verbe* (« Je disais adieu au monde en d'espèces de romances »). Les opéras-comiques de Favart sont donc pour Rimbaud une source probable d'inspiration, comme l'a démontré Pierre Brunel dans un article édifiant[58]. Mais plus profondément, et c'était déjà le cas avec le vaudeville de *Scribe*, ce n'est pas seulement le fonctionnement mécanique de l'opéra qui intéresse Rimbaud, ni même simplement la mièvrerie risible de ses thèmes ; bien plutôt, il s'agit pour lui de trouver la clé d'un processus de transformation, de *passage* d'un matériau à un autre : « De ces "opéras vieux", oubliés, inoffensifs, Rimbaud tire la substance d'un "opéra fabuleux" qui n'est pas seulement un texte ou des notes sur une page, mais son être même »[59]. De manière générale, il y a chez Rimbaud une tentation permanente de la référence au genre théâtral ; le réflexe qui consiste à convoquer des personnages issus de pièces connues ne s'exerce pas seulement dans ses poèmes : ainsi se compare-t-il, dans sa première lettre connue adressée à Verlaine, au jeune Zanetto[60], personnage tiré du *Passant*, une pièce à grand succès écrite en 1869 par François Coppée et dans le rôle duquel Sarah Bernhardt connut son premier succès. André Guyaux voit dans cette comparaison « une troublante identification avec le jeune héros de Coppée, qui a seize ans aussi, dort à la belle étoile, se dit "musicien" et "poète", "sai[t] faire glisser un bateau sur le lac", est "d'un naturel nomade", et dont le sommeil est "plein de visions blanches" comme celui des orphelins du premier poème de Rimbaud »[61]. De même, son affection pour les pseudonymes (témoin celui d'Alcide Bava qui signe le poème *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* envoyé à Théodore de Banville) le conduit à prendre, lors de ses premiers essais journalistiques, celui de Jean Baudry, personnage d'une comédie

---

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. 73.

58 « Rimbaud et les opéras-comiques de Favart », art. cit., p. 69-84. Voir aussi Pierre Petitfils, *Rimbaud*, *op. cit.*, p. 164.

59 P. Brunel, « Rimbaud et les opéras-comiques de Favart », art. cit., p. 78.

60 Il se dit en effet « moins gênant qu'un Zanetto » dans cette lettre de l'automne 1871 qui précède son voyage déterminant à Paris et sa rencontre avec Verlaine (*Œuvre-vie*, éd. cit., p. 242). La lettre n'ayant pas été retrouvée, on connaît le fait par Verlaine qui le rapporte dans « Nouvelles notes sur Rimbaud », *La Plume*, 15-30 novembre 1895 (voir le *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, sous la direction d'André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, 1993, 1993, p. 48).

61 A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, p. 152.

d'Auguste Vacquerie alors en vogue[62]. Le théâtre est donc pour Rimbaud, sinon une source d'inspiration poétique à part entière, du moins un référent culturel évident.

B) Les genres théâtraux convoqués

La référence au genre théâtral passe aussi par l'utilisation massive d'un vocabulaire lié aux pratiques dramatiques, à tel point que ce registre constitue l'une des thématiques principales parmi celles qui dessinent le recueil des *Illuminations*[63]. Nous entendons en faire un relevé systématique, et tenter d'en dégager des conclusions fécondes pour notre analyse d'une éventuelle théâtralité du texte rimbaldien.

a) Le mot théâtre

Il est tout d'abord frappant de constater que dans l'ensemble de son œuvre – quoique l'essentiel des occurrences relevées apparaissent dans les textes qui composent le recueil des *Illuminations* – Rimbaud fait appel à la quasi totalité des genres dramatiques. Si le mot *comédie* est celui qu'il utilise le plus fréquemment, lui conférant peut-être dès lors, nous y reviendrons, la valeur d'une référence privilégiée au domaine théâtral, d'autres paradigmes génériques sont largement développés. Attardons-nous, avant d'examiner de plus près cet éventail des genres théâtraux que déploie Rimbaud au fil de son œuvre, sur l'utilisation du mot *théâtre* lui-même. Car curieusement il n'apparaît qu'une seule fois dans l'ensemble du corpus (si l'on excepte la mention de l'*amphithéâtre* dans *Scènes*, notion ici plutôt architecturale, quoique participant à l'atmosphère théâtrale du poème[64]), dans le poème *Villes* I : « À l'idée de chercher des *théâtres* sur ce circus... ». Étant donné le grand nombre d'allusions indirectes au domaine que le mot *théâtre*

62 Le héros de ce drame écrit en 1863 est décrit par Pierre Petitfils comme le « noble bienfaiteur d'un jeune voleur ingrat » (Pierre Petitfils, *Rimbaud*, *op. cit.*, p. 91). Voir aussi J.-L. Steinmetz, *Arthur Rimbaud, une question de présence*, *op. cit.*, p. 69. Rimbaud l'évoque également dans un huitain satirique que Delahaye restitue de mémoire dans « À propos de Rimbaud, souvenirs familiers », *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, mai-juin 1908.

63 Comme le montre le classement qu'opère Michel Murat de ces poèmes, en six catégories thématiques dont l'une est celle du théâtre (*op. cit.*, p. 283).

64 Signalons l'analyse, quelque peu excessive à notre avis, de Pierre Lauxerois qui voit dans *Scènes*, en résumé, une « histoire du théâtre et de ses publics » ; il y lit aussi bien, non sans sacrifier à certains aspects du mythe rimbaldien, la description du théâtre grec à l'antique que celle des machineries médiévales ; analyse qui le mènera finalement à une interprétation « cubiste » du poème… (« *Scènes* », *Rimbaud vivant* n° 36, décembre 1997, p. 56-60).

désigne, on peut s'étonner de cette avarice s'agissant du référent direct. Louis Forestier analyse, à juste titre, cette avarice comme une « réticence d'écriture »[65]. Comme si en référer trop abruptement au théâtre lui-même comportait le risque de briser l'effet poétique recherché. Rester sur le plan de l'allusion s'avère manifestement plus efficace, et c'est pourquoi il préfère en appeler aux différents corollaires qui constituent le champ sémantique du mot *théâtre*. Il est d'ailleurs significatif que l'unique occurrence du mot désigne – semble-t-il – l'édifice concret, le bâtiment, bien plus que la discipline artistique. Il utilise en quelque sorte le terme dans son sens étymologique (le mot *theatron* désignant les gradins où se rassemblaient les spectateurs). De même, le mot *circus*, ainsi accolé à *théâtre*, s'il renvoie à l'anglais et désigne une place circulaire, peut aussi être compris dans son acception latine à travers l'idée de lieu spectaculaire (le latin *circus* désignant le lieu où l'on célébrait les jeux, c'est-à-dire le bâtiment, bien avant de renvoyer au spectacle lui-même).

On s'interroge dès lors sur le sens de la quête ici évoquée, quête qui s'effectue au cœur de la visite d'une urbanité étrange et monstrueuse ; la recherche de lieux de spectacles, dont il ne formule d'ailleurs que l'idée, n'est finalement que le prétexte d'une analogie : les *drames* mentionnés par la suite, et sur lesquels nous reviendrons, sont autrement plus tangibles que les divertissements évoqués par l'idée de *théâtres*. Plus généralement, cette référence est pour Rimbaud le moyen de renforcer l'atmosphère irréelle de la cité utopique qu'il se plaît à décrire, et ce, encore une fois, sans le dire explicitement, puisqu'il passe par l'exposition d'un détail concret (la recherche d'un lieu de divertissement) mais ne fait jamais directement allusion à cette théâtralité urbaine qu'il nous donne à lire. L'exemple de *Parade* est également significatif ; le poème tout entier est une référence au domaine théâtral, et pourtant il semble que toutes les allusions ne fonctionnent que comme métaphores de l'existence[66]. Le jeu des pronoms personnels apporte un éclairage particulier à cette dénonciation. Le *je* du texte, éminemment souverain puisque seul à posséder « la clef de cette parade sauvage », s'adresse de toute sa hauteur à un *vous* que l'on aurait tendance à identifier aux hommes, mais en les

65 Louis Forestier, « La théâtralité dans l'œuvre de Rimbaud », *D'Eschyle à Genet, Études sur le théâtre en hommage à Francis Pruner*, Dijon, 1986, p. 155.

opposant à un *ils* (les « drôles très solides »), hommes bouffons et sans identité (ils sont autant « chinois » que « hyènes »). Le théâtre revêt dans ce contexte un sens plus complexe, il définit une vision du monde et en dénonce l'illusoire. Illusoire qui, en tant que caractère véhiculé par la référence au genre de la mystification par excellence, est ici doublé par l'emploi du conditionnel qui l'inscrit dans une surenchère de virtualité.

b) « Toute comédie »[67]

Venons-en à présent à la déclinaison des genres eux-mêmes. Le mot *comédie* et ses dérivés apparaissent très souvent, nous l'avons signalé, et notamment dans les *Illuminations :*

> *Parade* : « ils transforment le lieu et les personnes et usent de la **comédie** magnétique »
> *Vies III* : « j'ai illustré la **comédie** humaine »
> *Les Ponts* : « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette **comédie** »
> *Scènes* : « L'ancienne **Comédie** poursuit ses accords et divise ses Idylles »
> *Soir historique* : « La **comédie** goutte sur les tréteaux de gazon »
> *Enfance* : « Il y a une troupe de petits **comédiens** en costumes »
> *Fête d'hiver* : « La cascade sonne derrière les huttes d'opéra-**comique** »

Le terme est en revanche beaucoup moins fréquent dans les poèmes antérieurs, néanmoins il apparaît dans « Plates-bandes d'amarantes... » :

> – Boulevart sans mouvement ni commerce,
> Muet, tout drame et toute **comédie**

---

[66] Sur la théâtralité du texte, voir aussi Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 124-132.
[67] Les titres « Toute comédie » et « Tout drame » que nous employons en *a)* et en *b)* sont issus du quatrain final de « Plates-bandes d'amarantes », p. 360.

ainsi bien sûr que dans *Comédie de la Soif*, véritable mise en scène polyphonique. En outre, le tout premier titre de *Première soirée* était *Comédie en trois actes*[68], bientôt modifié en *Comédie en trois baisers* puis en *Trois baisers* (titre sous lequel il fut publié dans *La Charge* le 13 août 1870, avant d'être corrigé à nouveau pour figurer dans le recueil donné à Paul Demeny sous son titre définitif). Dès le niveau structurel que représente le titre, la notion de comédie occupe largement l'imaginaire théâtral de Rimbaud.

Il s'avère, si l'on confronte entre elles ces différentes occurrences du terme, qu'il est employé dans des acceptions différentes. Parfois en référence strictement théâtrale (dans les deux *Comédie[s]*, où il passe pour une indication sur le genre du texte, et dans *Scènes*, *Soir Historique*, *Enfance*) ; ou bien dans un sens plus général, qui serait celui du caractère fondamentalement illusoire de l'existence (*Parade*, *Vies III*, *Les Ponts*). Plus profondément, il semble qu'une place soit faite à l'emploi désormais révolu du mot *comédie* dans le sens de « pièce de théâtre » au sens large, et donc dépouillé de sa dimension proprement comique, par opposition à tragique ou dramatique. Dans le cas de « Plates-bandes d'amarantes... », on notera d'ailleurs l'intérêt d'une confrontation, chez un Rimbaud à qui l'étymologie n'échappe pas, entre deux mots qui possèdent à l'origine, l'un en latin (*comœdia*), l'autre en grec (*drama*), ce même sens général de pièce de théâtre. En effet il semblerait que l'attachement à l'idée de théâtre soit indissociable chez Rimbaud d'une référence au passé ; dès les lettres du Voyant il faisait allusion à la Grèce où « vers et lyres *rythment l'action* » ; l'action, c'est aussi les « drames très antiques » du *Bateau ivre*, lesquels aboutissent au moment des *Illuminations* à l'évocation de l'« ancienne Comédie ». Chez Rimbaud le théâtre a donc partie liée avec un certain contexte historique[69], et l'utilisation d'images théâtrales est peut-être ainsi pour lui le moyen d'ancrer le processus de son écriture dans une perspective synchronique (démarche qui s'accorde avec son désir indéniable de modernité et de destruction des normes).

---

68 Voir *Œuvres complètes, Poésies, prose et correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Brunel, Paris, La Pochothèque, « Classiques Modernes », 1999, p. 778.

69 Pierre Brunel, non sans ambiguïté, refuse la référence antique au profit de l'évocation d'une « comédie de type ancien » (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 646). Il précise avec l'adjectif « populaire » un peu plus loin (p. 652).

D'autre part, dans *Scènes* comme dans *Soir historique*, la comédie est conçue comme active ; elle est placée en position de sujet grammatical de deux verbes, *poursuivre* et *goutter*. Sans doute est-ce alors plus une troupe que véritablement une pièce de théâtre qui est évoquée (la « Comédie-Française », par exemple, désigne aussi bien l'ensemble d'acteurs qui constitue la troupe que le lieu des représentations). L'allusion que l'on trouve dans *Enfance* est donc à placer sur le même plan. La complexité et la densité de ces poèmes ne nous autorisent guère à une analyse univoque de ces références au monde du théâtre. Néanmoins, il faut préciser que toutes s'inscrivent dans le contexte de la création d'univers étranges et confus, et surtout dans des processus d'accumulations : les trois ou cinq actes des deux *Comédie[s]*, la suite anaphorique des « Il y a » dans *Enfance*[70], la description d'un soir peuplé de visions absurdes dans *Soir historique*. Le cas de *Scènes* est un peu différent : l'utilisation de la ponctuation suggère que c'est la comédie elle-même qui est à l'origine de l'accumulation, qu'elle renferme en elle tout un ensemble d'*accords* et d'*idylles*, lesquels sont développés au long du poème. Mais surtout on remarque dans ce poème que dans ce dernier paragraphe « les formes multiples qu'a pu prendre le genre ancien de la "comédie" : mystère, théâtre lyrique, féerie, opéra-comique (…) ouvrent chacun un verset de la seconde partie »[71]. Un descriptif formel du genre lui-même préside, encore une fois sous la forme d'une accumulation, à l'élaboration d'un univers marqué au coin de la théâtralité.

En revanche, dans *Vies III* et *Les Ponts*, ce n'est plus en référence au domaine strictement théâtral mais bien plus dans l'acception figurée du mot *comédie*, au sens de « feinte », d'« illusion », que ce terme apparaît. Il s'agit pour le poète de dire la dimension artificielle de l'existence, et peut-être dans le même temps celle de la poésie. Outre, dans le cas de *Vies III*, la référence possible (et sans grande utilité pour notre réflexion) à l'œuvre de Balzac, il faut lire ici une forme de synthèse de ce paradigme théâtral, lequel en réalité n'apparaît que pour mieux dire la *bouffonnerie* de l'existence (le terme figure dans *Parade*). Il y a un certain cynisme, une certaine implacabilité dans cette manière de témoigner de la vanité de l'existence. Ce cynisme n'est pas dénué d'un certain

70 Chacun introduisant, comme le dit Pierre Brunel, une *scène* (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 87).
71 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 25.

pathétique : la comédie anéantie dans *Les Ponts* est pour Jean-Pierre Richard la tentative de « quelque chose comme la construction d'un bonheur humain »[72]. Mais, aussi bien, c'est l'illusion de l'écriture qui est ici dénoncée, puisque dans *Les Ponts* on peut voir également que « la déception dont témoigne cette fin, c'est que la transfiguration réalisée par l'esprit ne soit qu'imaginaire, qu'elle ne vaille que dans l'espace neuf, mais fragile, de la fiction »[73]. C'est le poème lui-même, le processus qui préside à l'écriture poétique, qu'anéantit le « rayon blanc », et à travers lui la nécessité de la création : « l'anéantissement d'une autre "comédie", la comédie de l'écriture, devenue pure mise en scène d'un divertissement factice. Le "rayon blanc" qui fait table rase de cette littérature-spectacle, est ainsi celui d'une aube nouvelle, ou un autre dire devient un autre vivre »[74].

Dans *Fête d'hiver*, l'emploi du mot *comique* demeure énigmatique du fait du décalage que crée le mélange de plusieurs registres, celui du primitif (dénoté par le terme de « huttes », qui évoque le mythe du Bon sauvage à Pierre Brunel[75]) et celui de la civilisation illustrée par l'évocation d'un phénomène artistique (l'« opéra-comique »). Il faut lire encore une fois, dans cette *Fête* réunissant personnages historiques (Horace) et émanations d'œuvres d'art (les « Chinoises de Boucher »), une association entre le théâtral (comique, donc léger) et l'orgiaque, le festif, le tout organisé sous le signe de Dionysos et de l'apparence. La référence à l'opéra-comique est déterminante dans l'imaginaire que déploie Rimbaud, et se lit dans l'affection (peut-être empreinte de dérision) dont il a pu témoigner envers le genre et que nous avons déjà évoquée[76]. Les huttes de *Fête d'hiver* sont sans doute, comme le signale encore Pierre Brunel[77], une réminiscence moqueuse des chaumières traditionnellement dépeintes dans les opéras légers de l'époque, de même que l'allusion à Boucher fait songer aux costumes qu'arboraient les acteurs dans les pastorales satiriques.

---

72 Jean-Pierre Richard, « Rimbaud ou la poésie du devenir », *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1955, p. 228.
73 John E. Jackson, « La poésie comme opéra fabuleux », art. cit., p. 140.
74 Bruno Claisse, « *Les Ponts* ou "la comédie" : les seuils du texte », *Les* Illuminations *: un autre lecteur ?*, hors série des Lettres romanes, Université catholique de Louvain, 1993, p. 54.
75 P. Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 452.
76 Pierre Brunel rappelle combien le genre est « dévalué » dans l'esprit des littérateurs du XIX^{e} siècle (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 461). Signalons, pour contrebalancer cette idée, l'enthousiasme de Francis Ponge au sortir d'un spectacle à l'Opéra-comique, qui lui évoque des images issues des *Illuminations* (*Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 479-483).

Le texte « Plates-bandes d'amarantes... » se situe semble-t-il à la frontière d'une évocation véritable du genre (puisque le mot *drame* renforce l'allusion), et d'une volonté de dépeindre l'illusion. Toutefois, il semble que le mot *comédie* veuille ici véritablement dire « les métamorphoses d'un moi et de sa représentation du monde, une dilution, une dissolution, une dissipation »[78]. Mais c'est dans *Parade* que le mot, affublé d'un étrange adjectif (« magnétique ») est encore le plus difficile à décrypter. Si l'on s'en tient aux réflexions précédemment formulées, on peut alors envisager cette comédie comme le moyen d'une destruction, d'« un déluge de larmes et de sang »[79]. Elle n'est que l'occasion de dénoncer la théâtralité mortifère du monde et des jeux des hommes. Le mot, à prendre dans un sens plus large que celui du genre, désigne « un théâtre où le grotesque domine mais où il peut revêtir les formes les plus sombres »[80]. On retrouve cette notion dans *Ornières*, où le « défilé de féeries » devient cortège funèbre avec les « cercueils ». On notera par ailleurs que le titre originel de *Comédie de la soif* était *Enfer de la soif*[81], ce qui laisse présager d'un emploi particulier du mot *comédie*, expression d'une conception du monde comme spectacle morbide, mêlant avec cynisme le caractère illusoire de l'aspiration à vivre et la nécessité de la souffrance que redira la *Saison*.

Tout un paradigme complexe se cache donc derrière cette idée de comédie ; les notions qu'il renferme sont variées : l'humour et la légèreté, ou du moins le désir de légèreté, qui servent à dénoncer une illusion partout présente (le reflet des *Ponts*) et son pendant de lucidité douloureuse (le « rayon blanc ») ; la nostalgie des « opéras vieux » (*Alchimie du verbe*) en même temps que l'aspiration à de nouvelles formes, ce que traduit l'hermétisme absolument moderne de *Parade* ou de *Scènes* ; enfin, la volonté visuelle de construire l'image à l'aune d'une certaine théâtralité.

---

77 Dans « *Âge d'or* ou l'"opéra fabuleux" », *Revue de l'Université de Bruxelles*, *Lectures de Rimbaud*, numéro composé par André Guyaux, 1982, p. 80, ou dans « Rimbaud et les opéras-comiques de Favart », art. cit., p. 79.
78 P. Brunel, *Rimbaud - Projets et réalisations*, Paris, Champion, « Unichamp », 1983, p. 134.
79 P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 174.
80 P. Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 131. Il évoque à propos de ce théâtre morbide le théâtre de la cruauté d'Artaud, personnalité que nous aurons fréquemment à convoquer dans notre réflexion sur un théâtre « rimbaldien ».
81 Voir le fac-similé du brouillon dans le *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 337.

c) « Tout drame »

La notion de drame est, elle aussi, fréquemment convoquée par Rimbaud, et ce dans l'ensemble de son œuvre :

> *Le Bateau ivre* : « Pareils à des acteurs de **drames** très antiques »
> « Plates-bandes d'amarantes... » : « tout **drame** et toute comédie »
> *Bannières de mai* : « Je veux que l'été **dramatique**/Me lie à son char de fortune. »
> *Adieu* : « J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les **drames** »
> *Jeunesse* : « une misérable femme de **drame** »
> *Villes* I : « les boutiques doivent contenir des **drames** assez sombres »
> *Vies I* : « j'ai eu une scène où jouer les chefs-d'œuvre **dramatiques** de toutes les littératures »

Là encore, naturellement, l'acception du mot varie. Le cas de « Plates-bandes d'amarantes... » est particulièrement intéressant, en ce sens que le référent du mot « drame » semble se modifier en cours de phrase. En effet, dans le contexte de la description d'un « boulevart » (*sic*) sans animation, le terme évoque plutôt un sens figuré, celui d'une situation catastrophique, d'un événement remarquable. Mais son rapprochement avec le mot « comédie » qui le suit directement le fait basculer, on l'a vu, vers un sens proprement théâtral. On devine alors l'évolution de la pensée poétique, ses réflexes associatifs qui réorientent le quatrain, de la thématique descriptive vers une dimension beaucoup plus abstraite. Le vers suivant se trouve motivé par cette métaphore, le très concret boulevard du Régent à Bruxelles devenant pour le poète un objet d'admiration et de projection poétique, un lieu symbolique qui exalte la création en lui proposant des *scènes*.

Dans *Le Bateau ivre*, on a affaire à une référence strictement théâtrale, et liée de nouveau à une conception du genre comme appartenant au passé. Dans *Vies I*, l'allusion reste, semble-t-il, strictement littéraire ; néanmoins il est frappant de constater que pour la première fois le sujet se pose comme *acteur*, au sens théâtral du terme, et que c'est pourtant au sein du même texte, on l'a vu, qu'il parlera de comédie au sens figuré (*Vies III*). En revanche, que ce soit dans *Jeunesse*, *Villes* I ou *Adieu* (et sans doute aussi

dans *Bannières de mai*[82]), le mot *drame* sert à désigner un événement tragique, avec une nuance d'ironie, voire de mépris (surtout dans le cas de *Jeunesse*). On notera d'ailleurs que ce terme est très souvent utilisé au sein d'une accumulation, ou bien sous la forme d'un pluriel, ce qui tendrait paradoxalement à banaliser (nous n'osons dire à « dédramatiser ») la dimension tragique de ces événements. Bien qu'il ne s'agisse pas de la notion la plus fréquemment convoquée, celle de drame fonctionne comme une clé d'interprétation particulièrement utile dans le cadre d'une analyse du texte rimbaldien. De par sa polysémie et sa capacité à désigner à la fois un genre particulier et une réalité esthétique plus globale, il fournit à Rimbaud, qui en outre sait exploiter avec finesse les valeurs péjoratives et excessives qu'il véhicule, un matériau fécond pour l'élaboration d'un paradigme théâtral. Paradigme qui a le mérite d'être aménageable selon l'orientation que prend la poétique rimbaldienne, depuis la mise en scène des premiers poèmes (les *Poésies* étant en réalité des « drames » qui ne se désignent pas comme tels mais qui le seront par le narrateur de la *Saison*) jusqu'aux ambiguïtés des *Illuminations*.

d) Autres genres

Cette présence du drame, genre médian, nous amène à constater la quasi-absence de référence au registre tragique. On n'en relève qu'une seule occurrence, dans *Parade*, où le mot est encore une fois dépossédé de sa gravité par le complément « de malandrins » :

> Dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve ils jouent des complaintes, des **tragédies** de malandrins et de demi-dieux spirituels

Outre le peu de goût qu'il est alors possible de lui supposer pour les connotations du genre, remarquons que Rimbaud s'écarte des distinctions habituelles entre tragédie, comédie et drame, pour faire appel à des genres plus spécifiques comme l'*opéra*, auquel une large place est faite dans ses écrits :

---

82 L'expression « l'été dramatique » a souvent fait l'objet d'un détournement biographique et servi à désigner l'été qui a suivi l'épisode du « drame » de Bruxelles avec Verlaine, été que Rimbaud consacra à terminer *Une saison en enfer – Bannières de mai* ayant donc été rédigé depuis longtemps.

> Alchimie du verbe : « J'aimais les (...) **opéras** vieux, refrains niais, rythmes naïfs » ; « Je devins un opéra fabuleux »
> Fête d'hiver : « La cascade sonne derrière les huttes d'**opéra**-comique »
> Scènes : « L'**opéra**-comique se divise sur une scène »
> Nocturne vulgaire : « Un souffle ouvre des brèches **opera**diques »

En effet, on constate que « l'opéra fait définitivement partie de l'imaginaire rimbaldien »[83]. C'est un genre qui a fasciné Rimbaud à divers titres, comme nous l'évoquions plus haut. Là encore, le sens qui détermine l'emploi du mot est variable. Dans *Fête d'hiver* et dans *Scènes*, la notion d'opéra est indissociable de celle de comédie, même si la référence au genre de l'opéra-comique est surtout une manière d'annoncer cette conception de la poésie comme « suprême mise en espace des voix »[84].

D'autre part, l'opéra-comique « peut être considéré comme une synthèse »[85] des autres termes, notamment dans *Scènes*, dans la mesure où la notion occupe aux yeux de Rimbaud une place essentielle au sein du panorama théâtral qu'il déploie dans ses poèmes. L'opéra, lorsqu'il est comique, est empreint de légèreté, d'une certaine forme de naïveté, et se confond ainsi avec les « opéras vieux » évoqués dans *Une saison en enfer*. Mais lorsque Rimbaud évoque sa transformation en « un opéra fabuleux » (*Alchimie du verbe*) ou décrit les « brèches operadiques » d'un lieu de cauchemar (*Nocturne Vulgaire*), la vision prend une toute autre dimension. C'est alors l'évocation de la création comme mise en place d'un spectacle démoniaque, création qui, par le biais de l'illusion, parvient à des fantasmagories dangereuses. Le mot « operadiques » ne laisse pas de déconcerter : « Calque approximatif de l'anglais *operatic* », comme le signale Pierre Brunel[86], il s'agit visiblement d'un néologisme ; on le trouve pourtant chez les Goncourt, qui soulignent la valeur artificielle que l'on peut attribuer à ce terme[87]. Cet artifice s'accompagne chez Rimbaud d'un double mouvement de création grandiose et de vision destructrice. Le désir

---

83 P. Brunel, « Rimbaud et les opéras-comiques de Favart », art. cit., p. 79.
84 Anne-Emmanuelle Berger, *Le Banquet de Rimbaud, Recherches sur l'oralité*, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1992, p. 181 (note 2).
85 M. Murat, *op. cit.*, p. 280. Voir aussi P. Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 651 *sqq*.
86 P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 92.
87 À propos de Watteau ; ils évoquent en effet la capacité chez ce peintre à mêler « la vraie nature » et un « arrangement opéradique » (J. et E. de Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, Première série, 1854-1875, Bibliothèque Charpentier). L'occurrence a été découverte par V. Ph. Underwood (*Revue de Littérature comparée*, 1961, p. 454) et citée par A. Adam dans Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972,

de création fabuleuse apparaît alors, à travers la métaphore de l'opéra, comme indissociable de la douloureuse lucidité du poète face à l'impossibilité de dire. Cette dualité lisible dans les allusions au domaine théâtral alimente l'expression d'un conflit entre fantaisie et cauchemar, entre la légèreté de l'espace imaginaire élaboré et le danger qu'implique la pénétration dans le champ de l'illusion. Il faut noter que cette dimension conflictuelle était particulièrement lisible dans *Fausse conversion*, première version de *Nuit de l'enfer*, puisque Rimbaud y évoquait la mise en scène infernale de « milliers d'opéras charmants » (le syntagme fut ensuite remplacé par celui de « milliers de créatures charmantes »).

La façon dont Rimbaud emploie le mot *vaudeville* rejoint ce conflit paradigmatique. Nous avons déjà cité *Alchimie du verbe* : « un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi ». L'opposition sémantique que met en œuvre cette phrase est l'illustration du principe conflictuel qui pose le danger d'une confrontation au domaine de l'illusion. L'évocation presque nostalgique de la « vieillerie poétique » qui a conditionné son écriture passe par la rencontre avec « les monstres, les mystères ». Ces fantasmagories cauchemardesques trahissent le rapport d'angoisse que Rimbaud peut entretenir avec la notion d'illusion. Pour répondre à la recherche d'une vérité, c'est perpétuellement l'amer constat qui se présente : « La vraie vie est absente » (*Vierge folle*)[88]. On s'aperçoit alors que c'est encore une fois, comme le stigmatise ce pastiche, dans le cadre d'un regard sur le passé que se fait le recours aux formes théâtrales que sont le vaudeville ou l'opéra. Le narrateur d'*Alchimie du verbe* se penche sur ce qui a fait la genèse de son écriture avec une certaine condescendance. Le théâtre et ses genres les plus légers sont revendiqués comme des sources d'inspiration obsolètes, ayant exercé une forme de séduction autrefois sur le poète mais qu'il sait à présent dépasser, au même titre qu'il sait aujourd'hui « saluer la beauté ».

---

p. 1000.

[88] On peut également signaler qu'en écrivant leur pastiche de *La Chasse spirituelle*, lequel a causé un scandale littéraire parmi les plus importants du XX^e^ siècle, Nicolas Bataille et Akakia Viala ont utilisé le mot « vaudeville » pour intituler le premier chapitre. Le vaudeville est alors posé comme métaphore de l'existence : « Je ne peux plus rire de ces somptueuses vieilleries. Je m'écarte du souvenir de ces communions d'enfants, de ces féeries ingénieuses. » (voir A. Viala et N. Bataille, « Comment on fait du Rimbaud », *La Chasse spirituelle, pastiche rimbaldien*, *op. cit.*, p. 8). L'édition originale de *La Chasse spirituelle*, publiée sous le nom de Rimbaud, a été réalisée en 1949 par le Mercure de France, avec une introduction de Pascal Pia (la référence citée est alors p. 26).

e) La notion de féerie

Le mot *féerie* ouvre une nouvelle piste à notre réflexion. La féerie désigne (entre autres) une pièce de théâtre à grand spectacle, fondée sur le merveilleux. Au moment où Rimbaud et Verlaine sont à Londres, ils ont sans doute eu l'occasion de voir un grand nombre de ces « fairy extravaganzas »[89]. On remarque effectivement que le mot est très fréquent chez Rimbaud, là encore essentiellement dans les *Illuminations* :

> *Angoisse* : « Que des accidents de **féerie** scientifique et des mouvements de fraternité sociale soient chéris comme restitution progressive de la franchise première ?... »
> *Ornières* : « Défilé de **féeries**. En effet : des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes »
> *Solde* : « À vendre les habitations et les migrations, sports, **féeries** et comforts parfaits, et le bruit, le mouvement et l'avenir qu'ils font ! »
> *Scènes* : « La **féerie** manoeuvre au sommet d'un amphithéâtre couronné par les taillis »
> *Matinée d'ivresse* : « Chevalet **féerique** ! »
> *Métropolitain* : « possessions de **féeriques** aristocraties ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies, propres encore à recevoir la musique des anciens »

En revanche, une seule occurrence apparaît dans *Une saison en enfer* :

> *Mauvais sang* : « le culte de Marie, l'attendrissement sur le crucifié s'éveillent en moi parmi les mille **féeries** profanes »

Néanmoins on y trouve une allusion aux *fées* :

> *Alchimie du verbe* : « romans de nos aïeules, contes de **fées**, petits livres de l'enfance »

Comme c'était le cas dans des poèmes plus anciens :

> *Les Étrennes des orphelins* : « La bise sous le seuil a fini par se taire.../On dirait qu'une **fée** a passé dans cela !... »
> *Jeune ménage* : « C'est la **fée** africaine qui fournit/La mûre, et les résilles dans les coins »

De même dans *Villes*, avec l'allusion aux Mabs (Mab étant, on l'a vu, la reine des fées), et bien sûr dans *Fairy*, véritable « prose théâtrale »[90] dont le titre lui-même signifie *fée* en anglais. En outre, concernant ce dernier texte, d'après V. Ph. Underwood « il est possible

89 V. Ph. Underwood, *Rimbaud et l'Angleterre*, *op. cit.*, p. 66.
90 P. Brunel, « L'Imagerie shakespearienne de Rimbaud », art. cit., p. 98. Sur le sens du titre, voir aussi *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 520.

qu[e Rimbaud] ait prêté à ce substantif le sens de *féerie* qu'il ne possède pas, ou encore que notre poète ait mal écrit le mot *Faery*, assez fréquent dans la poésie anglaise et signifiant *royaume féerique*, *fantastique* »[91]. Ce recensement tire son principal intérêt de ce qu'il nous permet à nouveau de constater chez Rimbaud un attachement pour tout ce qui relève d'un imaginaire de l'illusion, de la mise en scène festive. Il y a en effet dans ces textes la permanence d'une certaine magie enfantine, mais une magie constamment contrariée. L'évocation de la fête (et le rapport entre théâtre et fête est chez Rimbaud extrêmement étroit, comme nous l'avons déjà évoqué) est indissociable de l'expression d'une certaine forme d'angoisse. C'est du moins ce que nous suggère l'atmosphère générale des poèmes dans lesquels le mot apparaît. Le caractère, soit violent (*Angoisse*, *Métropolitain*, *Matinée d'ivresse*, *Solde*, *Mauvais sang*), soit fantomatique (*Ornières*, *Scènes*) de ces textes nous incite à voir dans le mot *féerie* tout le poids d'un cauchemar, que nous évoquions déjà à propos d'autres termes se rapportant au registre du théâtre.

La féerie apparaît de plus comme une forme de la poésie elle-même : « Le poème, en recréant par les mots un spectacle intérieur ou une illusion, devient féerie au sens scénique du terme »[92]. Il s'agit de considérer la féerie, genre théâtral, peut-être même forme parfaite d'une théâtralité installée dans le réel par l'intermédiaire de la fête, comme une forme achevée de la poésie, mais transposée sur le plan du réel. Ce qui amènerait à l'idée que Rimbaud a pu voir, dans l'utilisation *en poésie* d'une imagerie théâtrale, la possibilité d'atteindre à une certaine forme du réel. Cette forme apparaît dès lors comme le moyen d'envisager la vie sous l'angle de l'illusion, de *changer la vie* en somme, en l'organisant selon des critères relevant d'une certaine théâtralité. Le recours aux images merveilleuses est donc le signe d'une volonté d'accéder à un au-delà de la réalité, à ce qui se cache derrière le rideau de la représentation ordinaire. Le théâtre, métaphore privilégiée (et souvent galvaudée) de cette quête, est convoqué et exploité par Rimbaud de façon absolument inédite, par la création d'univers aussi étranges que magiques.

---

91 V. Ph. Underwood, *op. cit.*, p. 293.
92 L. Forestier, « La théâtralité dans l'œuvre de Rimbaud », art. cit., p. 158. Pierre Brunel parle également de féerie, à propos du *Bateau ivre*, dans *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 109.

C) Vocabulaire technique et paradigme de l'artifice

a) La scène

Par-delà les références directes aux genres théâtraux, les textes de Rimbaud s'alimentent fréquemment à la source d'un vocabulaire plus général, mais toujours lié au domaine théâtral. Le premier mot à examiner, du fait de sa fréquence, est le mot *scène*. Il revient à différentes reprises, et ce dès la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 :

> J'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la **scène**.

Il apparaît également dans « Plates-bandes d'amarantes... »,

> Réunion des **scènes** infinies

dans *Vies I* :

> J'ai eu une **scène** où jouer les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures

et dans *Scènes* bien sûr où le terme, en plus du titre, apparaît deux fois dans le texte lui-même :

> Des **scènes** lyriques accompagnées de flûte et de tambour s'inclinent dans des réduits ménagés sous les plafonds
>
> L'opéra-comique se divise sur une **scène**

Le mot fait référence aussi bien à l'idée de fragment d'une représentation ou d'un texte dramatique qu'à l'espace concret qui accueille la représentation. Dans *Scènes*, le mot est utilisé dans les deux acceptions. La question se pose alors du sens qu'il faut sélectionner pour éclairer le titre du poème. On penchera, du fait de l'emploi du pluriel, pour la première des deux acceptions. Mais surtout, il faut voir que le « mouvement est double : récupération d'une idée du théâtre et collection d'images théâtrales. Les lieux ne se distinguent plus de l'image qu'ils reçoivent. *Scène*, au sens anglais de "paysage", et *scène* au sens français, fusionnent dans l'idée de lieu théâtralisé et fragmenté »[93]. Le mot devient la clé d'une perception du théâtre à la fois globalisante (le fait de théâtre se

93 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, Neuchâtel, « Langages », La Bâconnière, 1985, p. 248.

confond avec la vision immédiate qu'il renvoie) et démantelée (les parties sont envisagées indépendamment du tout). Quoiqu'il en soit, on ne peut douter que la polysémie dont bénéficie le mot *scène* ait fasciné Rimbaud, au même titre que celle des notions précédemment examinées. Signalons à ce titre que certains lieux semblent établir une proximité entre le lieu rimbaldien et l'espace scénique. L'imaginaire rimbaldien s'exerce, à travers la convocation de lieux particuliers, à la manière d'un imaginaire scénographique : il trouve le décor propice à l'élaboration d'images. Il est par exemple possible de déceler dans la thématique de la clôture une manière d'envisager l'espace similaire à celle qui est à l'œuvre au cœur de la création théâtrale, dans la mesure, bien entendu, où « un élément essentiel aux mondes que Rimbaud voit dans son âme, c'est qu'ils lui présentent un enclos ». Price cite ici la *scène* (« car c'est la vertu du monde du théâtre d'être un monde clos »), le *grenier*, le *cellier* et le monde derrière les palissades[94]. La muraille, qui définit la clôture de l'espace dans *Veillées II*, est pour Brunel à relier à la scène du théâtre grec antique[95].

Mais la clé de l'utilisation de ce mot chez Rimbaud est davantage peut-être à chercher dans l'une des lettres du Voyant, celle à Paul Demeny, en ce que cette lettre se constitue en un véritable exposé d'art poétique. La métaphore de la scène est en effet l'indice d'une conception personnelle du monde, et surtout de la pensée. La scène sur laquelle bondit la pensée au moment où elle jaillit est la scène de l'esprit, les « profondeurs » étant posées comme le lieu des prémices de l'élaboration poétique, cette « autre scène » de la psychanalyse[96]. C'est notamment le cas dans *Vies I*, qui invite le lecteur sur la scène d'un théâtre intérieur[97]. Cette conception de la pensée poétique comme s'élaborant dans les ténèbres d'une coulisse et donnant à voir son surgissement, à la manière dont un acteur entre en scène, est fondamentale pour la question qui nous occupe. Elle permet d'entrevoir le rapport qui se tisse dans la poétique rimbaldienne entre théâtralité et construction de l'univers poétique. Les poèmes dans lesquels intervient le

---

94 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. 100.
95 Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 380.
96 Voir notamment Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969, ou A. Raybaud, *op. cit.*, chap. VIII (« Je, ses jeux »), p. 157-166.
97 Voir P. Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 172.

mot *scène* témoignent d'une volonté de théâtraliser l'écriture poétique elle-même, d'en faire resurgir la dimension factice. C'est pour Rimbaud le moyen de créer de nouvelles formes : ces poèmes « rêvent une nouvelle scène contrastant avec l'ancienne comédie »[98]. Tout se passe dès lors comme si la scène psychique qu'imaginait Rimbaud en écrivant à Demeny en 1871 prenait, au moment des *Illuminations*, la forme concrète d'une scène de théâtre. Une scène qui se fait parfois « promontoire », ou même « terrasse », le mot apparaissant avec une fréquence surprenante dans les *Illuminations* (*Enfance I* et *IV*, *Fleurs*[99], *Vies I*, *Villes* II). Lieu hybride, entre l'intérieur et l'extérieur, l'ouverture et la fermeture, la scène devient alors le lieu où s'élabore le poème, et s'y exhibe comme tel ; Rimbaud s'est pris lui-même au pied de la lettre. L'espace scénique n'est alors autre que le lieu d'accueil de la poésie, et « la scène qui se joue, se répète et se dénonce n'est autre que celle de *l'entrée en scène de la poésie* »[100].

b) Machines et praticables

Cependant, la fréquence d'apparition du lexique technique évoquant le théâtre ne se limite pas au mot *scène*. Rimbaud construit souvent ses univers à partir d'une vision de type architectural et mécanique. Or celle-ci s'élabore selon une logique du décor conçu comme suggestion par excellence de l'artificiel. Rimbaud s'essaye à « toutes les possibilités harmoniques et architecturales » (*Jeunesse IV*) avec le désir du créateur d'illusion : « Un souffle ouvre des brèches operadiques dans les cloisons », des toits pivotent (*Nocturne vulgaire*), des décors de chalets « se meuvent sur des rails et des poulies invisibles » (*Villes* I), dans *Scènes* un « ponton de maçonnerie » subit le contrôle d'une « étrange machinerie flottante »[101], les villes sont à plusieurs niveaux (dans *Villes* I, mais aussi dans *Enfance V*), des ponts font « un bizarre dessin » (*Les Ponts*), une cathédrale descend, un lac monte (*Enfance III*), les boulevards montent et se croisent (*Métropolitain*), des « frondaisons violettes » descendent (*Phrases*), etc. Un gradin

98 J.-L. Steinmetz, *Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 184.
99 Où Pierre Brunel voit un « Palais-Théâtre », écho du « Palais-Promontoire » de *Promontoire* (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 423).
100 A.-E. Berger, *op. cit.*, p. 168.
101 J.-P. Richard , *op. cit.*, p. 247.

(*Fleurs*), des cirques (*Après le déluge* ou *Ornières*), des tréteaux (dans *Scènes*, *Soir historique* et, quoique sans rapport direct avec l'univers théâtral, dans *Le Bal des pendus*), des passerelles et des plates-formes, des escaliers et des piliers (*Villes* I et II), un chevalet (*Matinée d'ivresse*), des girandoles (*Fête d'hiver*), des chars et des carrosses (*Ornières*), tels sont les éléments de cette « prolifération insolite du décor » dont parle Jean-Pierre Richard[102] et qui compose l'univers des *Illuminations*. Tout n'y est que « succession psychologique de coupes de frises, de bandes atmosphériques et d'accidences géologiques » (*Veillées II*). Dans *Métropolitain* on assiste au « surgissement spontané du décor » ; dans *Vies III* c'est un « *défilement* de décors » qui nous est offert[103]… Le poème se fait le réceptacle d'un « espace scénique qui outrepasse la limite même de l'illusion théâtrale »[104].

L'espace dans lequel se déploie le poème obéit ainsi à un sens de la construction proprement architectural et scénographique ; dans *Mystique* surtout, où « la précision avec laquelle éléments spatiaux et éléments naturels sont agencés neutralise la première impression d'anarchie et trahit, au contraire, une volonté de structuration très forte »[105]. Mais plus généralement, « c'est un extraordinaire théâtre de la modernité que l'imaginaire architectural va machiner et faire jouer tant à partir de l'acquis urbain et de la représentation qu'une ville se donne (dans sa "distribution" quotidienne ou dans ses "grands rôles" de fête, de cérémonie – ou de sacrifice) que dans son remploi et sa relance dans l'architecture à venir »[106]. Il est indéniable que dans les *Illuminations* modernité et urbanité se confondent et édifient la fantasmagorie d'un monde d'autant plus foisonnant qu'il est organisé. L'accumulation d'éléments est proportionnelle à la qualité de leur aménagement, principe d'optimisation volontaire et rationnelle de l'espace qui caractérise la ville moderne. Le tout s'élabore néanmoins sous le signe de l'illusoire et de l'onirique, puisqu'il s'agit bel et bien là d'« architectures de rêve »[107] ou encore d'« architectures

---

102 J.-P. Richard , *op. cit.*, p. 247.
103 M. Murat, *op. cit.*, p. 395.
104 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 28.
105 Katia Usai, « Destruction et construction dans *Mystique* », *Parade sauvage*, Revue n° 14, Charleville - Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, mai 1997, p. 89.
106 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 81
107 Claude-Edmonde Magny, *Arthur Rimbaud*, Paris, Seghers, « Poètes d'Aujourd'hui », 1956, p. 21.

folles »[108], qui correspondent à des structures mentales bien plus qu'à des données réalistes de la construction. L'imaginaire rimbaldien s'exalte dans cette structuration alchimique de l'univers et surprend à leurs fondements, pour en détruire la rationalité, les coordonnées architecturales les plus élémentaires. C'est dans une perspective théâtrale qu'il édifie ses univers, et dans un texte comme *Les Ponts* la dimension picturale de la représentation est indissociable d'une forme d'« esthétique du coup de théâtre »[109]. Par exemple, la variante entre la version originale de *Bonne pensée du matin* et la version retranscrite dans *Une saison en enfer* (« la richesse de la ville/Rira sous de faux cieux » devenant « la ville/Peindra de faux cieux ») « ne fait que souligner ce qu'il y a d'artificiel dans cette vision de la ville. En somme ce n'est que la traduction, d'abord réservée, qui est offerte ici, et tout ce qui a rapport à l'appel aux sens a été rejeté »[110].

Or il est possible de définir une tendance à ces constructions artificielles : « celle de la dislocation en hauteur, de la dénivellation, des ruptures de plans, et Jacques Rivière n'a pas tort de dire Rimbaud "hanté par l'idée des différences de hauteur" »[111]. En effet nombre de textes manifestent cet attachement à la dualité verticale du décor, en particulier *Mystique* qui constitue de nouveau un exemple privilégié de cette démarche structurelle : « L'opposition est désormais entre le haut et le bas, mais elle est mobile. Si le haut est le lieu d'un mouvement interne, encadré, le bas est un point de chute, un *abîme*, une "descension" »[112]. Rimbaud livre sa perception de l'artifice à travers la définition d'une architecture à deux dimensions. Dans *Mystique* pourtant, sont apparemment convoquées toutes les possibilités géométriques, toutes les orientations spatiales, lesquelles font de ce poème « une expérimentation, parfois dissacrante, parfois inspirée, sur les dimensions, soit en tant qu'éléments spatiaux, soit en tant qu'axes de signification. Puisque "tableau" il y a, le processus de contamination et de bouleversement affectera les coordonnées de verticalité et d'horizontalité, de linéarité et

---

108 Michel Quesnel, *La Création poétique, Thèmes et langage dans la poésie française du XVI e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, « U », 1996, p. 42.
109 Esthétique qui se décèle dans la construction même de la phrase (B. Claisse, art. cit., p. 51).
110 Margaret Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, Paris, Les Lettres modernes, « Archives » n° 155, 1975, p. 78.
111 C.-E. Magny, *op. cit.*, p. 21
112 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 147.

de circularité, de platitude et de profondeur »[113]. Explorant chaque territoire géométrique, l'univers offert n'en trouve pas moins sa solution dans la notion de tableau. Celle-ci, dans la deuxième partie, vient éclairer le descriptif précédent et le ramener à sa double dimension privée de relief. C'est en outre la verticalité qui vient triompher sur l'horizontalité puisque c'est « la bande en haut » qui s'affirme comme signe définitif de la nature bidimensionnelle du décor peint[114].

Le ciel surtout semble fasciner Rimbaud en tant que symbole privilégié (Katia Usai parle même de « cliché »[115]) du simulacre théâtral, la métaphore jouant sur l'idée d'un plafond de théâtre qui mime le ciel. Il apparaît dans près de la moitié des poèmes des *Illuminations*. Dans *Les Ponts*, son pluriel en « ciels » et non en « cieux » l'inscrit dans le registre de la peinture, soit de l'image et de la représentation, à l'exclusion du registre religieux. Dans *Bonne pensée du matin*, il évoque les « faux cieux » d'un théâtre dont quelques ouvriers construisent les « lambris précieux » (dans la version d'*Alchimie du verbe*, les « faux cieux » sont peints par la ville). Par cette figure il semble dès lors que, non sans ironie, « Rimbaud retourne, en quelque sorte, la métaphore classique qui fait du ciel "de célestes lambris" »[116]. À travers ce retournement, il affirme la suprématie de l'artifice et par là même son efficacité poétique. Dans *Mémoire* le ciel devient ciel-de-lit ; pourquoi ne serait-il pas décor ?

Le ciel est conçu par Rimbaud comme un praticable, dont l'« inévitable descente » (*Jeunesse I*) participe de manière paroxystique à la mise en scène de l'illusion. Dans *Métropolitain*, le « ciel se recourbe, se recule et descend » ; dans *Enfance IV* le front du « petit valet (...) touche le ciel » ; dans *Mystique*, c'est « la douceur fleurie des étoiles et du ciel et du reste » qui descend… On lit ici, naturellement, une allusion contre-biblique dans cette image du ciel comme « panoplie du Paradis qui descend sur terre »[117], sens que l'on peut lire surtout dans *Génie* : « il ne redescendra pas d'un ciel » et que l'on peut par ailleurs rapprocher de la logique spatiale et proprement mystique d'*Une saison en enfer*,

113 K. Usai, art. cit. p. 87.
114 Voir l'analyse en termes de verticalité que fait Antoine Raybaud de *Scènes*, *op. cit.*, p. 28-29.
115 K. Usai, art. cit., p. 90.
116 Bernard Meyer, « Sur les derniers vers », Douze lectures de Rimbaud, CRHL - Université de la Réunion, L'Harmattan, « Poétiques », 1996, p. 66 (note).
117 K. Usai, art. cit., p. 90.

où parfois surgissent comme des « hallucinations cauchemardesques, où le décor ressemble à celui des tableaux anciens avec l'enfer en bas et le ciel en haut »[118]. Mais surtout l'on observe chez Rimbaud la présence insistante de cette dimension du décor comme machinerie qui se meut, voire qui s'affaisse.

De même les volcans et les glaciers de *Promontoire*, les « vieux cratères » de *Villes* I, le « bras de mer » qui « roule sa nappe de grésil bleu » dans *Villes* II, les huttes de *Fête d'hiver*, tous ces objets endossent le statut d'artefact et se muent en objets de théâtre, concentrant en eux-mêmes tout le goût pour l'artifice que manifeste Rimbaud (soumis sans doute en cela à l'héritage esthétique de Baudelaire). Le carrosse de *Nocturne vulgaire* évoque une loge de théâtre dans laquelle auraient pénétré le spectacle et sa puissance d'illusion jusqu'à l'envahir et la transformer en machinerie théâtrale, et Murat voit même dans la « source de soie » un accessoire de théâtre[119]. Les « oiseaux des mystères » de *Scènes* s'apparentent à des artifices scéniques, descendant sur le plateau grâce à la magie d'effets spéciaux, au même titre que dans *Fairy* les « oiseaux muets » sont « de faux oiseaux » et que les sèves sont dites « ornamentales »[120]. La lumière est un autre de ces adjuvants de la chimère : l'éclairage de *Veillées II* est aussi artificiel que « la lumière qu'on a créée » de *Villes* II. Costumes et déguisements abondent également comme signes du merveilleux et de l'artifice : « enfants attifés » d'*Ornières*, nymphes déguisées (« coiffées au Premier Empire ») de *Fête d'hiver*, « princesses de démarche et de costume tyranniques » d'*Enfance I*, « petits comédiens en costumes » d'*Enfance III*, « costumes » des *Ponts*, « vêtements » et « oriflammes » de *Villes* I, « costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve » de *Parade*, « masques enluminés » et « crânes lumineux » de *Métropolitain*, « masque » de *Matinée d'ivresse*, « derniers masques » de « Est-elle almée ?... », la logique des objets chez Rimbaud est en grande partie dépendante d'un désir magicien de création fabuleuse. De toutes ces « fantasmagories » (*Métropolitain*) dont Rimbaud est « maître » (*Nuit de l'enfer*), on peut dire qu'« elles n'existent pas » (*Barbare*).

---

118 M. Davies, « *Une saison en enfer* », *A. Rimbaud 2, hommage anglo-saxon :* Une saison en enfer *; Poétique et thématique*, *op. cit.*, p. 26.
119 M. Murat, *op. cit.*, p. 380.
120 P. Brunel, « Rimbaud et les opéras-comiques de Favart », art. cit., p. 83. Raybaud souligne également les

Car la construction de l'univers suppose chez Rimbaud l'édification de faux décors. Il aime à « décorer merveilleusement » (*Promontoire*), au sens premier et théâtral du mot *merveilleux*, et ce au bénéfice d'un public imaginaire : « c'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve ! » (*Villes* I). Rimbaud donc construit et décore, il tend des « cordes », des « guirlandes », des « chaînes d'or », mais que ce soit « de clocher à clocher », « de fenêtre à fenêtre » ou « d'étoile à étoile » (*Phrases*), l'opération reste une opération magique de création d'illusion. En somme « toute la théâtralité consiste à affirmer l'illusion ou, si l'on veut, l'irréalité de la représentation poétique »[121]. De nouveau cette irréalité s'affirme au cœur d'une angoisse (la parade de *Parade* est sauvage, la fanfare de *Matinée d'ivresse* est atroce), l'angoisse de l'illusion comme impasse de l'écriture. Dans l'écriture du rêve, il faut lire le rêve de l'écriture. Car il y a un mimétisme certain entre la thématisation et la construction ; l'architecture de théâtre évoquée est en quelque sorte le modèle physique de celle qui organise la phrase : « Dans bien des poèmes, Rimbaud fait de la phrase une scène à transformations. Il se sert de la syntaxe comme d'un appareil de leviers et de poulies, qui commande la succession des décors » ; Michel Murat précise alors de quelle façon le « processus est thématisé dans le recueil »[122]. C'est également l'opinion d'Antoine Raybaud à propos de *Scènes* : « le texte même est une scène du fait que ces tableaux qui se déroulent prennent tant à la disposition des phrases mêmes (les mots, typographie) qu'aux effets de juxtaposition à l'intérieur de ce qui fait récit ». Il définit la nature du rapport qui se tisse entre le texte et la théâtralité : « Le texte est non la représentation (mimétique) d'une représentation théâtrale, il est lui-même mouvement de représentation, représentation opérée : il est le théâtre des images qui y affluent – il en est la machinerie, et la scène »[123]. Dans le fond comme dans la forme, il s'agit donc bien d'*échafauder* et d'*édifier* (les deux verbes apparaissent dans *Soir historique*) des constructions qui ont ceci de particulier qu'elles sont installées dès l'abord sur le mode de l'illusion ; l'architecture est à la fois conçue

---

artifices qui hantent le décor de *Fairy* (*op. cit.*, p. 138).
121 L. Forestier, art. cit., p. 158.
122 M. Murat, *op. cit.*, p. 392.
123 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 26-27.

comme fondamentale, puisque constamment (et peut-être trop) convoquée, et dans le même temps

> dépourvue de conviction matérielle (....). Car beaucoup de ces visions nous résistent mal ; elles n'ont pas la dureté, l'opacité d'un *en soi*. Rimbaud lui-même les traite paradoxalement à la fois comme des fantasmagories et comme des spectacles ; il souligne le fait qu'elles sont issues de lui et que sans lui elles n'existeraient pas, mais c'est seulement afin de les projeter hors de lui (...) et de les transformer en objets spectaculaires. En faux objets par conséquent.[124]

L'espace tel qu'il est installé dans la plupart des *Illuminations* revêt ainsi un caractère factice, « artificiel, artificieux même »[125], écrit Pierre Brunel à propos de la chambre de *Bottom*. Il semble n'exister que le temps d'une représentation, d'un tour de magie (qu'il s'agisse des métamorphoses opérées par « Madame » dans *Bottom* – dont le titre original était, justement, *Métamorphoses* – ou du défilé d'*Ornières*), d'un poème en somme.

c) Tableaux mobiles

L'artifice est indissociable d'un certain flou dans le référent ; même quand il est désigné par des noms propres, l'espace ne correspond pas à la réalité qu'il désigne. On pourrait éventuellement trouver quelque repère géographique dans les rares aumônes que Rimbaud nous fait d'une précision quant au lieu de l'écriture (tandis qu'il met un soin particulier à dater ses textes, exception faite des *Illuminations*). Citons *Rêvé pour l'hiver* (« En wagon »), *La Maline* (« Charleroi »), *À la musique* (« Place de la Gare, à Charleville »), *Le Forgeron* (« Palais des Tuileries »), « Plates-bandes d'amarantes... » (« Bruxelles, Boulevart du Régent »). Si le doute est toujours permis sur l'authenticité de l'information, celle-ci offre l'avantage de conférer une précision à peu près crédible au cadre géographique que pose le poème – précision qui s'écroule à mesure que l'écriture de Rimbaud évolue. Dans « Plates-bandes d'amarantes... », on ne se maintiendra que difficilement en Belgique, pour être bien vite emporté dans des contrées aussi diverses que le panthéon romain (avec l'évocation de Jupiter), le Sahara ou encore l'Irlande. Ailleurs c'est le pluriel indéfini qui désamorce la référence : « Rios », « Rhins », « Norwèges » de *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, « Florides » du *Bateau ivre*,

---

124 J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 244-245.

« Alleghanys » et « Libans » de *Villes* I (ces derniers étant d'ailleurs explicitement dits « de rêve »). L'usage de ce type de fausses références correspond à un mécanisme spécifique à sa poétique, si prompte on l'a vu à piéger sans cesse le lecteur, à lui fournir une apparence de repère pour mieux le déstabiliser : « quelque ruse que l'on adopte dans le maniement des noms, l'anomalie toponymique n'est pas immédiatement perçue comme une nouvelle organisation de l'espace. Savoir lacunaire ? Plutôt ceci : que le nom propre n'est, sans doute, qu'un praticable de théâtre »[126]. De même que l'espace au théâtre défend sa réalité sur la base d'une convention, d'une anomalie, d'un malentendu volontaire, l'espace rimbaldien tire sa vigueur poétique de sa fragilité et ses lieux, qu'ils soient « fuyants » comme dans *Génie* ou transformés par les « maîtres jongleurs » de *Parade*, sont toujours des lieux qui restent *à trouver*, aussi bien par le lecteur que par le poète qui se dit dans *Vagabonds* « pressé de trouver le lieu et la formule ».

Car signifiant plus qu'un simple paysage, l'espace rimbaldien a ceci de particulier qu'il se meut, qu'il est en devenir constant, comme en témoigne nombre de verbes (monter, remonter, s'abaisser, descendre, etc.). Lorsqu'il décrit, Rimbaud utilise bien moins l'auxiliaire *être* que des tournures laissant le champ libre à l'évolution de la chose décrite : « Il y a... » dans *Enfance III*, « J'ai vu... » dans *Le Bateau ivre* ne figent en rien les éléments mentionnés. Le poète met en place de véritables tableaux mobiles, qui conduisent à se demander dans quelle mesure certains de ses textes, dans ce qu'ils livrent au lecteur sur le plan de l'imaginaire, peuvent fonctionner sur le mode de la représentation animée. Antoine Raybaud met l'accent sur cette « mobilité, à vue, d'opéra "fabuleux", glissement aimanté de la représentation, solubilité ou vertige »[127]. Une analyse en termes scénographiques de l'espace tel qu'il est traité par Rimbaud pourrait éventuellement nous éclairer. Le texte dès lors offrirait à la vue les premières traces du décor scénique qu'il serait à même de convoquer. Les décors, peut-être plus encore que les situations évoluent dans les textes de Rimbaud selon une chronologie qui va au-delà de celle de la simple lecture.

---

125 P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 87.
126 Philippe Bonnefis, « Onze notes pour fragmenter un texte de Rimbaud », *Rimbaud*, *Littérature* n° 11, Paris, Larousse, octobre 1973, p. 63-64.
127 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 66. Voir aussi L. Forestier, art. cit., p. 159 ou G. Macklin, *op. cit.*, p. 3 *sqq*.

Une chronologie qui sert une poétique du flux : à la manière d'un scénographe, Rimbaud organise ses images sur un mode dynamique plutôt que statique, et ancre ses poèmes dans l'ordre de la représentation spectaculaire. Dans *Une saison en enfer*, le décor change en permanence, sans que la logique du déplacement ne nous soit livrée. Dans les *Illuminations*, on assiste à un défilé de lieux qui, comme les féeries d'*Ornières*, s'évanouissent aussitôt dessinés. André Guyaux parle de « tableaux sonores » à propos de *Villes II* et *Les Ponts*[128]. Les dioramas que nous évoquions comme influence possible se retrouvent dans le modèle d'agencement de *Vies III*[129]. Le spectacle que donne Rimbaud est mobile, non seulement parce que le décor évolue, mais aussi parce que le regard porté dessus le transforme au sein même de la lecture. L'apparition du *je* dans la description, parfois surprenante (comme dans « Ô la face cendrée,… », en admettant que cette phrase soit à relier à *Being Beauteous*), vient modifier la perception de l'image qui se déroule sous nos yeux. C'est le cas dans *Villes* II, mais aussi dans *Fleurs*, *Nocturne vulgaire* ou *Villes* I. Mobilité et indétermination, artifice de la connotation symbolique, autant d'indices qui donnent la sensation d'assister à la mise en place d'un décor[130].

d) La notion de décor

La notion de décor occupe une place importante dans la conception qu'a Rimbaud du poème ; en témoigne l'allusion d'*Alchimie du verbe* : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, **décors**, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires », ou encore l'hallucination de l'amante dans *Vierge folle* : « Je voyais tout le **décor** dont, en esprit, il s'entourait ». Dans ce dernier cas l'allusion permet à Rimbaud, par l'intermédiaire de la vierge, de développer le thème de la voyance et de « souligner son caractère théâtral et artificiel »[131] tout en la situant dans une géographie mentale bien déterminée. Le lieu, imaginé par l'époux et deviné par la vierge, n'est autre que le décor mental de la création. Cette volonté de spatialiser le principe créateur témoigne de

[128] A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. respectivement p. 140 et 175.
[129] Voir M. Murat, *op. cit.*, p. 395.
[130] Il ne nous a pas semblé pertinent de nous arrêter sur certains éléments de décor pouvant être assimilés à la technique théâtrale, comme la lumière par exemple, qu'étudie Gerald Macklin de manière assez poussée (*op. cit.*, p. 23-31). Le rôle que jouent ces éléments n'est pas plus significatif concernant la dimension théâtrale du texte que sa dimension picturale.

l'attachement qu'a Rimbaud pour le cadre, avant même la situation. Les *Illuminations* convoquent également cette notion à diverses reprises ; dans *Veillées II* : « Des deux extrémités de la salle, **décors** quelconques, des élévations harmoniques se joignent » ; *Fairy* : « au plaisir du **décor** et de l'heure uniques » (évocation, peut-être, des unités théâtrales) ou encore *Promontoire* : « **décor**er merveilleusement les façades du Palais-Promontoire ».

Dans la mesure où les lieux évoqués dans *Enfance I* développent une approximation qui suggère la mobilité, il semble que les plages aux noms aussi bien grecs que slaves ou celtiques déplacent sans cesse la géographie. Celle-ci aboutit au « décor-vêtement » dont parle André Guyaux[132], et qui habille « la fille à lèvre d'orange » au sein d'une scénographie naturelle. Des processus rappelant ceux qu'engage une démarche dramatique régissent ainsi, bien souvent, l'élaboration des univers décrits dans ses poèmes. Jean-Pierre Richard a parfaitement décrit la manière dont le décor s'organise selon une géométrie théâtrale :

> Ainsi des plans superposés, juxtaposés d'avant en arrière, pourront dédoubler la verticalité et donner plus de force à la présentation des figures (...). Le paysage s'ordonne en vertu d'une exigence purement scénique ; il se couvre de significations évidentes ; à vrai dire, il cesse d'être un paysage pour se muer en décor.[133]

Les visions de Rimbaud, telles qu'elles s'expriment notamment dans les *Illuminations*, deviennent alors objets spectaculaires et trahissent une perception du réel comme élaboration factice. Ce phénomène se traduit par une annulation systématique du paysage en tant que donnée réaliste. Tout espace décrit par la parole poétique acquiert une dimension artificielle, se rapprochant du décor de théâtre, en ce qu'il ne bénéficie plus de coordonnées géographiques et physiques rationnelles. Fait de carton-pâte, le décor rimbaldien dénonce les apparences en les replaçant dans l'irréel. Les lieux ne s'affirment que par rapport à une réalité spectaculaire, sur le modèle d'une représentation ou plutôt d'une mise en perspective de l'action. Dans *Scènes*, Jean-Pierre Richard constate combien le « lieu, le support des *scènes*, est pleinement anarchique dans le sens où il n'a pas

---

131 M. Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*, p. 64.
132 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 79.
133 J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 246. Voir aussi G. Macklin, *op. cit.*, p. 4-6.

d'unité. Il s'adapte à la construction spontanée d'une image spectaculaire »[134]. C'est donc, dans certains textes (*Les Ponts* par exemple), davantage le décor qui évolue, que la situation dramatique éventuellement mise en place par le poème.

Il ne faut néanmoins jamais perdre de vue que si le décor est à ce point mis en valeur, c'est bien davantage pour les possibilités qu'il offre en termes d'illusion, et le sens même qu'il revêt à ce titre-là, que par un goût prononcé pour l'aménagement poétique de l'espace lui-même. La réalité que Rimbaud construit passe bien souvent par l'élaboration de décors, par le souci architectural, par l'accumulation de références géométriques autant que géographiques, par le développement systématique de séries spatiales. Reste à déterminer quels rapprochements pertinents il est possible de faire entre une telle manière d'organiser l'espace et de manier le décor d'une part, et les principes qui régissent la dynamique spatiale au théâtre d'autre part. Le décor de théâtre joue lui aussi, même lorsqu'il se veut réaliste et crédible, sur l'ambiguïté de son statut ; c'est dans la convention, là encore, que se trouve le sens véritable de la démarche théâtrale. Un décor trop réaliste ne fonctionne jamais aussi bien que celui qui assume totalement sa valeur symbolique et où un seul objet suffit à *tenir lieu*. L'efficacité de l'espace, dès lors, repose de manière apparemment paradoxale sur sa capacité à proclamer son propre caractère factice, et c'est cette facticité même que convoque Rimbaud dans sa construction de l'espace. Bien plus, il part, toujours à l'instar du scénographe qui stylise un décor réel pour en signifier l'essentiel, de géographies concrètes et les déforme sous la pression d'un onirisme souvent aussi brutal que méthodique. Le décor factice et le paysage réel se font et se défont réciproquement : double mouvement du processus créateur, qui anime l'image rêvée dans le même temps qu'il fait plonger le réel dans la fantasmagorie. L'espace rimbaldien se construit selon le rythme imaginaire d'une pensée qui oscille entre une réalité fantasmée et un goût de l'illusion similaire à celui que met en œuvre la démarche théâtrale.

---

134 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 247.

D) Conclusion : une théâtralité fallacieuse

a) Vocabulaire théâtral et théâtralité : un rapport mensonger

La question se pose à présent de savoir si les références au genre théâtral constituent, ou non, des indices suffisants pour parler véritablement d'une théâtralité du texte rimbaldien, et *a fortiori* d'une théâtralité exploitable pour la création d'un objet de théâtre. Aussi, avant d'aborder de front ces problèmes, et pour clore ce chapitre, nous faut-il à présent nous interroger plus profondément sur la facticité de cette théâtralité, liée à l'imagerie, que nous avons tenté de cerner. Il est bien sûr évident que l'utilisation du vocabulaire théâtral n'est pas nécessairement indice de théâtralité au sens strict de *ce qui se prête à la représentation*. Utiliser en écriture des éléments de théâtre n'est pas écrire du théâtre. Rimbaud puise à la source du genre pour en exploiter l'imaginaire et parfois même les ressorts ; cependant « les effets de théâtre sont soulignés (...) sans que l'écriture aille jusqu'à la forme dramatique »[135]. Tout en émettant quelques réserves vis-à-vis de cette opinion (puisque, nous le verrons, la forme du texte rimbaldien emprunte parfois aux formes théâtrales), force est de constater que le recours au théâtre, du moins par le lexique, ne fonctionne effectivement qu'à travers la suggestion d'un univers. Nous nous éloignons sur ce point de l'opinion de Gerald Macklin, pour qui la théâtralité rimbaldienne est *organique*[136]. Au contraire, nous la percevons justement comme superficielle, au sens physique du terme. Le théâtre reste le plus souvent au niveau du mot, et l'affection qu'a Rimbaud pour l'artifice ne va pas, semble-t-il, au-delà de la construction d'un théâtre qui accueille cet artifice. Forestier cite comme exemples de « dramatisation poétique » *Les Effarés* et *Fleurs* ; en ce qui nous concerne, nous voyons dans ces deux textes l'exploitation non seulement de deux registres mais aussi de deux perspectives différentes par rapport à la notion de théâtralité.

Le premier se présente en effet tel un scénario de type dramatique, construit sur une mise en abyme (le drame des enfants affamés qui assistent au spectacle de la

135 L. Forestier, « La théâtralité dans l'œuvre de Rimbaud », art. cit., p. 159.
136 G. Macklin, *op. cit.*, p. 2.

fabrication du pain) ; quant au second, il correspond à la description d'un décor évoquant un théâtre, description qui pourrait mener, éventuellement, à une « représentation imaginaire »[137]. Mais c'est ici l'image qui est davantage en cause que l'événement spectaculaire : métaphoriquement, ce texte est un décor de carton-pâte. *Royauté* à ce titre fonctionne également comme une représentation théâtrale factice : on y décrit une certaine forme de théâtre, mais encore une fois ce n'est pas de théâtre dont il s'agit. Bien plutôt il faut lire le règne de *Royauté* comme un « règne évanescent, l'idée d'un règne, théâtral, évoqué par deux gestes, celui des *tentures* qui *se relevèrent* et celui des personnages qui *s'avancèrent* (…). L'idée de spectacle ou de théâtre, cette nonchalante et silencieuse procession, donnent au règne une légèreté presque idéale, le réduisent au sens diffus d'un geste double, partagé entre les héros et leur public. Le regard des autres est tourné vers un spectacle et la folie est un spectacle »[138]. Mise en scène d'un spectacle, oui. Théâtralité des situations et goût pour l'illusion, tout autant. Mais cela ne fait pas de ces textes des textes de théâtre.

D'autant plus que Rimbaud n'affirme pas comme telle la théâtralité des éléments empruntés au théâtre ; ces éléments suggèrent le théâtre, mais ne sont proposés que « comme des éléments réels au même titre que toutes les autres notations du texte »[139]. Ils sont donnés comme objets de théâtre *extraits* de leur mode théâtral ; ce qui explique peut-être l'absence déjà signalée du mot *théâtre* lui-même. En réalité Rimbaud dit le théâtre, parfois même il le montre, souvent il s'en sert. Mais il ne le fabrique pas à proprement parler, même dans le texte d'*Une saison en enfer* où, en dépit de son potentiel dramatique on s'aperçoit que le « théâtre construit, le décor planté, on ne représente pas la pièce, mais on la commente »[140].

Ainsi lorsque Roger Little convoque le personnage d'Arlequin pour décrire l'univers de Rimbaud, il fait ce que bien d'autres critiques font : il décrit simplement la manière dont Rimbaud utilise des images appartenant à un registre spécifique, pour dire quelque chose qui finalement n'est *surtout pas* du théâtre. Arlequin apparaît ici comme

---

137 L. Forestier, art. cit., p. 156.
138 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 104.
139 J. E. Jackson, art. cit., p. 144.
140 Danielle Bandelier, *Se dire ou se taire : l'écriture d'*Une saison en enfer, Neuchâtel, « Langages », La

symbolique, peut-être d'un certain théâtre, celui de la farce et de la jouissance, mais surtout d'un théâtre dont le sens s'affirme avant tout à travers la référence à l'illusoire, puisque c'est le théâtre du masque et du déguisement :

> Son monde factice mais combien séduisant devait répondre à certains besoins profonds chez Rimbaud : les lois qui gouvernent son monde poétique font fi de certains interdits « normaux » (...) et leur cohérence, qui reste parfois à découvrir, est plutôt fondée sur une intuition imagée liée à une texture sonore, bref sur l'imagination poétique. Rimbaud entre donc dans l'arène de sa vision, passe la rampe de l'illusion et, tel un maître de manège, se meut à l'aise parmi ses créatures dans l'*espace pur* qui est le domaine du jeu.[141]

Ce n'est pas dans un souci de forme que Rimbaud s'inscrit, mais bien plutôt dans la volonté de dire la manière dont le monde est construit. Cet « espace pur » est aussi bien celui de l'imaginaire, que Rimbaud réactualise dans la forme même de ses géographies poétiques, que celui d'une scène théâtrale type, une allégorie de la scène qui préside à tous les espaces scéniques envisageables. C'est le lieu où vient s'insérer le décor, avec plus ou moins d'harmonie, c'est le lieu aussi où ne se pose plus la question de l'espace concret et de sa concurrence avec l'espace diégétique. Il est l'espace du fantasme, l'espace où l'auteur, le metteur en scène, l'acteur et le spectateur ont tous, chacun à leur manière et sans forcément y deviner les mêmes choses, tenté d'accéder. Le théâtre

> est une oscillation permanente entre le symbole et l'imaginaire, le champ des échanges et des courants métaphoriques, l'espace où tend le désir mais pour sa décision finale, le lieu où le fantasme se déploie dans l'inaccessible, et d'où le moi « réel » revient plus seul et plus un qu'avant, dans le souvenir nostalgique de cette « autre scène » vers laquelle la scène avait basculé.[142]

Chercher cette autre scène, que Mannoni assimile très directement à l'imaginaire, c'est précisément la démarche du *voyant*. L'espace où se meut le poète en écriture (non pas l'homme, non pas l'éventuel narrateur, mais cette instance insaisissable qui préside à la naissance du poème) est véritablement un espace sans marge, une conscience spatialisée, le *théâtre* de l'événement qu'est la création. L'enfer de la *Saison* est intéressant de ce point de vue, puisqu'il semble vouloir figurer cet espace hybride. À travers le statut particulier du narrateur, à la fois l'auteur lui-même et toutes ses virtualités fantasmées, le

---

Bâconnière, 1988, p. 95.

141 Roger Little, « Rimbaud : au seuil de l'illumination », *A. Rimbaud 2, hommage anglo-saxon :* Une saison en enfer *; Poétique et thématique*, *op. cit.*, p. 88.

lieu même de l'écriture acquiert cette dimension totalisante et abstraite. C'est sans doute ainsi qu'il faut lire les références, permanentes dans la seconde partie de son œuvre, que Rimbaud fait à l'esthétique théâtrale.

b) Fragilité du théâtre rimbaldien

Le théâtre édifié par Rimbaud en tant que construction poétique est donc placé sous le signe de l'infiniment périssable. Il n'est convoqué sous l'espèce d'images que pour être écarté, divisé, détruit. Dans *Scènes*, l'idylle et l'opéra-comique sont divisés, fragmentés, c'est-à-dire pratiquement annihilés puisque privés de leur intégrité. De même l'événement spectaculaire qui est développé dans *Ornières* contient sa propre annulation en ce que le poème s'achève avant que le sens et le but de la mascarade aient été divulgués. Or ces destructions passent en quelque sorte par le biais d'une théâtralité poussée à l'excès, d'un surcroît d'artifice et de mécanique. Le théâtre encore une fois sert une démarche créative bien spécifique, puisque « la référence au théâtre lui est un moyen de faire éclater le réel au profit du possible »[143]. L'illusion devient la forme autorisée pour définir une poétique résolument onirique et structurellement dispersée. Il est d'ailleurs à noter que la fragilité et l'éphémère sont *aussi* des éléments constitutifs de la théâtralité[144] ; les chalets de cristal, dans *Villes I*, sont l'image parfaite de ces décors menacés qui accueillent les visions rimbaldiennes[145]. De même les tréteaux de *Scènes* ou de *Soir historique*, en ce qu'ils disent mieux que toute autre matérialisation scénique ces deux caractéristiques, donnent peut-être, dans leur instabilité, une plus juste image du théâtre rimbaldien en même temps qu'ils sont la matérialisation la plus fidèle de l'espace de la scène[146].

Le monde est en effet décrit dans sa construction intime sur le mode à la fois de l'éclatement et de l'éphémère. Claude-Edmonde Magny lit, dans nombre des *Illuminations*, des formes de visions qui « reproduisent analogiquement dans leur

---

142 Le Galliot, cité par Patrice Pavis, article « Fantasme (Théâtre du) », *Dictionnaire du Théâtre*, *op. cit.*, p. 136.
143 Jean Hartweg, « *Illuminations* : un texte en pleine activité », art. cit., p. 84.
144 Voir B. Martin, *op. cit.*, p. 221.
145 Voir P. Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 337.
146 Cette idée d'une connivence possible entre fragilité et, non pas théâtralité mais plus justement « scénicité » nous a été inspirée par la réflexion que Denis Guénoun a proposée lors du colloque *Mises en scène du monde* au Théâtre

structure, ou si l'on préfère symbolisent ou incarnent la dislocation foncière du monde qui se découvre à lui et dont participent les textes mêmes, dans le détail ou dans l'ensemble, où cette dislocation est transposée ». Elle précise que la construction du texte rend lisible *graphiquement* cette démarche : « à l'intérieur d'un même texte, la coupe même des phrases contribue encore, par son caractère haché, à désorganiser la vision, en la privant de l'involontaire solidité que risquerait de lui communiquer le discours »[147]. Le plan phonétique lui-même trahit ce système de démolissage, dans la mesure où la « fréquence et l'insistance du "dé", le martèlement du préfixe négatif explicitent le sens du "travail" poétique et l'enjeu de l'entreprise rimbaldienne : celui d'une *dé-construction généralisée* »[148]. C'est donc bien une démarche poétique volontaire qui est ici à identifier en premier lieu, démarche qui s'appuie sur le registre de l'éphémère et du fragile, celui de l'illusion, pour défendre une esthétique du chaos : « les textes des *Illuminations*, bien loin de recréer le monde dans l'unité individuelle qui était originellement sienne, nous donnent au contraire les fragments d'un univers irréductiblement disloqué »[149].

Le « principe de division théâtrale » dont parle Jean-Pierre Richard[150], et qui régit nombre des *Illuminations*, est constamment menacé par une certaine spontanéité de la nature, spontanéité à laquelle Rimbaud tente également, tout paradoxal que cela semble, de ménager une place. Cette cohabitation de l'artifice et du naturel a pour conséquence la destruction immédiate des univers élaborés par Rimbaud, et notamment de cet univers théâtral : « l'effort de théâtralité a si bien occupé l'espace qu'il a réussi à l'anéantir. À la place du jaillissement, du chaos ou de la dérive, il installe un compartimentage absurde et infini : c'est-à-dire qu'il instaure finalement une nouvelle forme d'anarchie »[151]. D'ailleurs la destruction systématique est un schéma rimbaldien bien reconnaissable, qui se manifeste tout autant dans sa poétique que dans son existence, depuis son abandon de la poésie jusqu'à l'autodestruction africaine, l'Abyssinie elle-même subissant par le filtre de sa correspondance sa tendance au saccage : « sous son regard, tout lieu fixe est appelé

national de Bretagne à Rennes, le 5 novembre 2004.
147 C.-E. Magny, *op. cit.*, p. 22.
148 Shoshana Felman, « "Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud", poésie et modernité », *Rimbaud*, *Littérature* n° 11, *op. cit.*, p. 11.
149 C.-E. Magny, *op. cit.*, p. 17.
150 J.-P. Richard , *op. cit.*, p. 247.

à s'anéantir »[152]. Ce qu'il faut lire dans la démolition systématique, c'est la « transformation de son propre désir de la destruction de la réalité » mais toujours « au profit de la création démiurgique »[153]. Le système qui préside à l'élaboration d'une forme poétique aussi bien qu'à ses choix de vie est celui d'un « bouleversement soigneusement construit »[154]. En effet la destruction s'accompagne chez Rimbaud d'une grande précision. Le montage et le démontage du théâtre rimbaldien, de l'illusion telle qu'elle s'édifie à travers ces univers que nous avons tenté de décrire, conservent derrière leur chaos apparent la rigueur d'une mise en scène.

Car la destruction est surtout le mode qui prélude à la construction du nouveau : « la volonté de changement (…) consiste, d'une part, à détruire toutes les réalités (...) et à installer, d'autre part, des formes absolument inédites »[155]. Chez Rimbaud, la création nécessite une *tabula rasa* préalable ; l'anéantissement et la transition par le chaos sont les conditions nécessaires à l'élaboration du beau. Ainsi, de manière significative, la créature de *Being Beauteous* naît-elle sur un chantier. Dans *Promontoire*, la dissection du lieu, sa description par éléments séparés contribue à en renforcer la dimension éclatée. Néanmoins ce processus aboutit à l'élaboration d'une vision globale, qui trouve son unité – relative – dans la compacité du titre (fait fréquent dans les *Illuminations*). De manière plus globale, on peut considérer que « le poète agit non seulement en démolisseur de l'ordre établi, mais aussi en architecte, il déplace les masses mais ensuite il les répartit selon un nouvel ordre »[156]. Mais il s'agit là d'un processus cyclique : la destruction est de nouveau imminente et le « nouveau corps amoureux » peut à tout instant se flétrir : « c'est une vie menacée »[157].

Construction puis destruction, éventuellement reconstruction et redestruction, ce schéma reste en définitive fidèle à l'essence même du théâtre, lequel est nécessairement frappé de précarité. L'estrade d'un soir subit sa métamorphose essentielle et multiple dans

---

151 J.-P. Richard , *op. cit.*, p. 247.
152 J.-L. Steinmetz, *op. cit.*, p. 299.
153 Margaret Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*, p. 82. Voir aussi Pierre Brunel, *Rimbaud*, *op. cit.*, p. 106 : « Que tout soit détruit pour qu'il soit enfin possible de reconstruire ».
154 K. Usai, art. cit., p. 89.
155 Georges Poulet, *La Poésie éclatée*, PUF, « Écriture », 1980, p. 113.
156 K. Usai, art. cit., p. 91.
157 P. Brunel, « Rimbaud et les opéras-comiques de Favart », art. cit., p. 83.

l'unité éclatante du poème rimbaldien. Chaque tréteau installé est en même temps le signe de sa disparition imminente. Les ponts dans le poème du même nom sont « encore chargés de masures », et semblent n'attendre que le démontage du décor. Le théâtre rimbaldien est représentatif de cette fragilité de la création théâtrale que retrace parfaitement *Soir historique* et qui est en réalité caractéristique d'une « volonté de tout rassembler pour tout détruire d'un seul coup », ce qui « permet d'installer une scène "où jouer les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures" »[158], scène à démonter naturellement, une fois le poème-représentation achevé. Construire un imaginaire de type théâtral constitue donc pour Rimbaud le moyen privilégié de réaliser cette alchimie verbale qu'est la fusion entre ces trois processus : *construire* une illusion, *exhiber* son caractère illusoire et la *détruire* du même coup. C'est dans cette impossible conjugaison que réside peut-être la clé de la théâtralité du texte rimbaldien, puisqu'elle existe en tant qu'elle manifeste un processus très similaire à celui que met en jeu le théâtre lui-même, un processus de précarité assumée. Cette précarité est d'ailleurs sans doute à l'origine de l'affection de Rimbaud pour les œuvres légères et médiocres ; de manière générale on peut suggérer avec Pierre Brunel que « c'est peut-être cette fragilité que Rimbaud a aimée dans le théâtre »[159].

c) Subversion des genres

La fragilité du théâtre est enfin lisible dans le goût de Rimbaud pour le pastiche ; il aime à perturber la lecture en falsifiant les codes génériques qui, habituellement, garantissent une communication efficace entre l'auteur et le lecteur. De manière générale la parodie constitue un ressort presque systématique de la poétique rimbaldienne, et s'affirme comme facteur de théâtralité[160]. D'un point de vue générique, le poème très souvent « pervertit la fonction métalittéraire du genre et en ruine la pertinence discriminatoire »[161]. C'est-à-dire qu'il détruit toute possibilité d'appartenance à un genre

158 P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 175.
159 P. Brunel, « Rimbaud et les opéras-comiques de Favart », art. cit., p. 83.
160 Pour Nakaji, la parodie introduit une dimension burlesque dans le texte qui confère à celui-ci une forte théâtralité (*op. cit.*, p. 106-107, 109 ou 141-142). Il identifie d'ailleurs tout élément de « fausseté » à une forme de théâtralité (p. 48).
161 A.-E. Berger, *op. cit.*, p.180.

en ne respectant pas les codes de celui dans lequel il s'inscrit, ou en respectant les codes de plusieurs genres à la fois. La forme fragmentaire des *Illuminations* favorise particulièrement la mise en place de telles supercheries, puisque comme le souligne André Guyaux, le fragment par nature, en tout cas chez Rimbaud, « se joue des genres absorbés : le récit (*Aube*, *Conte*, *Ouvriers*…), le tableau (*Les Ponts*, *Mystique*…), la prière (*Dévotion*[162]), la charade (*H*), le discours (*Démocratie*), etc. »[163]. Tous ces textes constituent des parodies, littéraires ou non. Non contents de parodier la poésie en exploitant des genres qui lui sont plus ou moins étrangers, ils parodient les genres eux-mêmes.

La poésie est elle aussi parodiée de manière directe, parfois jusque dans sa forme (ainsi de *Marine*, dont la structure parodie le quatrain). Demeure cependant une incertitude quant à la valeur ironique à attribuer à ces subversions ; lorsque Rimbaud pastiche Coppée, Belmontet ou encore Léon Dierx, l'ironie est mordante. Mais ici la valeur poétique du texte n'est en rien altérée par la distorsion des codes. Dès lors, c'est peut-être que tel est, dans cette période cruciale de l'histoire littéraire, « le travail du texte poétique, tentaculaire, prédateur, accaparant les formes extérieures ; moderne diront les uns, frelaté diront d'autres »[164]. L'analyse d'André Guyaux permet de définir un rapport de continuité entre la forme précisément moderne adoptée par Rimbaud et cette manière spécifique de recourir au genre :

> Dans sa tentative, ou plutôt ses tentatives multiples et fragmentées, de circonvenir le genre, Rimbaud retombe peut-être dans un certain genre. Appelons-le la littérature visionnaire. Le fragment joue alors un rôle déconstructeur sur plusieurs plans, pour contourner tous les genres, subvertir le poème en prose et enfin briser, interrompre, rendre inadéquate à sa propre brièveté, la nécessité d'amplitude et de souffle qu'aurait une véritable littérature visionnaire.[165]

Le détournement des codes génériques n'est donc en rien pour Rimbaud une manière de dénigrer les genres convoqués ou la démarche poétique elle-même. Elle est indissociable

---

162 Sur la parodie de l'ex-voto, voir P. Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 620 *sqq*. et Jérôme Thélot, *La Poésie précaire*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1997, p. 81

163 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *Essai sur les* Illuminations *de Rimbaud*, Neuchâtel, « Langages », la Bâconnière, 1985, p. 9. Brunel passe de la forme à l'intention en précisant que « l'illumination échappe d'ailleurs à toute catégorie générique, même quand elle a l'air de la revendiquer » (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 207).

164 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 156.

165 *Ibid.*, p. 249.

d'une volonté de rompre avec une approche conventionnelle de l'expression, laquelle passe alors essentiellement par la forme.

Ce système, dans sa perversité littéraire, peut ainsi le conduire à proposer un théâtre qui se révèle n'en être pas un. Chaque fois en effet que Rimbaud annonce une forme, et notamment lorsque cette forme se présente comme théâtrale, il fournit un objet étrange, d'une poétique très personnelle sans grand rapport avec ce que recouvre le genre annoncé dans son acception ordinaire, dans la communauté référentielle qui conditionne le pacte générique traditionnellement signé entre auteur et lecteur. Le titre annonce une forme que le texte ne respecte pas, sinon en apparence. C'est le cas avec *Sonnet* ou *Phrases*. Avec *Conte*, Rimbaud fournit autre chose que ce qu'il annonce, la distance avec la fable étant marquée par l'absence inhabituelle de relation entre le récit et la phrase qui le suit, et qui figure en place de morale. De manière générale, tous les indices de narration subissent à un moment ou à un autre une forme de subversion (*Bottom*, *Fairy*, *Royauté*,…). De même il propose une *Parade* dont il se réserve la *clef*, c'est-à-dire le sens et le but, éclipsant en cela la matière même de ce qui fait la parade ; on a également évoqué le mensonge du spectacle avorté que constitue *Ornières*. De même, les *Scènes* qu'il veut nous donner à voir sont impossibles à visualiser, et n'ont plus rien de véritablement scénique en ce qu'elles s'opposent à toute représentation. Chaque fois Rimbaud, lorsqu'il donne un titre, amène le lecteur à en déduire un sens, une orientation de lecture ; mais « au lieu d'en signifier le sens, il le dépasse et le détruit »[166]. De manière générale, et c'est notamment très visible dans *Une saison en enfer*, le poète s'efforce de « créer, durant quelques phrases, quelques vers, une habitude de lecture qui, tout à coup, ne correspond plus au texte ; d'instituer un code de déchiffrement brusquement contredit ; de donner un "mode d'emploi" inutilisable peu après »[167].

Mais surtout, c'est lorsqu'il annonce les deux comédies que sont *Comédie en trois baisers* et *Comédie de la soif* qu'il se montre le plus subversif vis-à-vis du système des genres. Le premier texte se présente comme une supercherie, quoique de façon moins flagrante que l'autre, dans la mesure où il a rapidement changé de titre et, dès lors, cessé

166 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 214.
167 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 7.

de se définir comme une forme théâtrale. Il y a déjà, dans cette poésie de prime jeunesse, la présence d'une certaine thématique de la légèreté, ce goût du vaudevillesque que l'on retrouvera maintes fois par la suite – bien que sous des formes très différentes. Les trois baisers qui vont du *je* au *elle* sont les trois actes d'une scène amoureuse, qui appartient résolument au registre léger. C'est toutefois plutôt dans le sens d'un caprice infantile qu'il faut ici lire le mot *comédie*, et le texte n'a rien de véritablement théâtral, pas même dans sa forme. Ce qui est, du moins, le cas de *Comédie de la soif*, dont l'aspect typographique est très proche de celui d'un texte théâtral. Le texte se distribue entre plusieurs personnages, dont le nom introduit la réplique. L'agencement typographique du texte reste approximativement respectueux de la forme théâtrale, puisque « Les Parents », « L'Esprit », « Les Amis » sont nommés en tête de la partie de texte où ils apparaissent, tandis que le « Moi » récurrent est nommé sur la gauche de la page et accompagné comme il se doit d'un tiret introducteur. Malgré cette légère infraction, le texte pourrait à première vue passer pour un texte de théâtre, d'autant plus qu'il est présenté comme tel. Ce qui s'avère finalement d'autant plus trompeur, puisque le texte n'a en fait rien de théâtral : d'une part, aucun dialogue, aucune communication effective n'existe entre le « Moi » et ses divers interlocuteurs. D'autre part et surtout, les deux dernières parties sortent du registre théâtral : le quatrième paragraphe peut à la rigueur passer pour un monologue, celui du « Pauvre songe », équivalent métaphorique du « Moi » ; mais le cinquième, « Conclusion », s'éloigne quant à lui totalement des codes génériques mis en place depuis le début du texte. Le titre, encore une fois, trompe l'attente du lecteur et lui promet un théâtre qui n'en est pas un.

*****

La recherche d'une éventuelle théâtralité du texte rimbaldien, lorsqu'elle est amorcée par la piste du lexique, ne se révèle pas totalement satisfaisante. En effet elle n'est que l'un des indices de la présence, au cœur de l'écriture rimbaldienne, d'un imaginaire et d'une dynamique proches de ceux que met en œuvre le théâtre. Or celui qui

y est édifié apparaît comme factice ; il est à proprement parler un décor de façade, une annonce mensongère. Cependant il n'en demeure pas moins vrai que ce théâtre témoigne du goût certain de Rimbaud pour l'artifice et pour les univers illusoires, les utopies et les déguisements. L'utilisation du vocabulaire théâtral, de ce fait, fait réellement sens, en ce qu'elle trahit une quête poétique qui, sans aucun doute, a pu susciter chez les gens de théâtre l'idée d'une rencontre entre leur art et le texte rimbaldien. Afin de voir si celui-ci décidément se prête à l'exploitation scénique, reste, en sus du lexique, à en interroger la théâtralité sous les autres aspects que celle-ci revêt.

Chapitre II : Théâtralité du discours

Le rapport qu'entretient Rimbaud avec la théâtralité n'est, bien entendu, pas réductible à l'utilisation d'un lexique déterminé. Sans rejoindre tout à fait les remarques certainement excessives de Petre Solomon, qui affirme que « l'œuvre de Rimbaud est, plus qu'aucune autre œuvre de poète, marquée par la théâtralité »[1], force est de constater que se constitue dans sa poésie une véritable *esthétique du drame*. Celle-ci se traduit notamment par un rapport particulier à la première personne et, surtout, par une prise de parole assimilable à celle de l'auteur de théâtre, voire même du comédien. C'est autour de la présence d'un *je* aussi cabotin que difficile à cerner, que s'organise une construction discursive théâtralisante, manifestant un goût certain pour l'oralité et le dialogue qui fait souvent verser la parole rimbaldienne dans le registre dramatique.

Il faut ici prendre garde aux impasses dans lesquelles une étude du texte rimbaldien « comme discours de théâtre » (tel qu'Anne Übersfeld, par exemple, définit celui-ci[2]) pourraient nous mener ; envisagée comme telle, une étude de la théâtralité des poèmes de Rimbaud ne pourrait être qu'abusive et, surtout, assez vaine. Nous voulons surtout comprendre la notion de théâtralité dans son acception presque commune, d'emphase et de mise en valeur de la voix qui s'exprime.

A) Mise en scène du moi

> Rimbaud dans toute son œuvre s'est montré obsédé de l'acteur qui s'affaire en lui : de celui qui joue sans pouvoir vraiment la vivre la *comédie* de la vérité.[3]

Il convient à présent de voir par quels mécanismes le *moi* qui se profile au long des textes de Rimbaud se théâtralise de manière quasi systématique, ce *moi* qui dans sa variété et son évanescence échappe le plus souvent à la lecture. Nous aborderons cette question par l'examen du traitement de la première personne dans les textes rimbaldiens. Il sera

---

1 Petre Solomon, « La vision dramatique de Rimbaud », *Rimbaud multiple*, Actes du Colloque de Cerisy, Bedou et Touzot, 1986, p. 205.
2 A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, chap. VI.
3 P. Solomon, « La vision dramatique de Rimbaud », art. cit., p. 125.

également nécessaire d'observer comment la théâtralisation du moi passe par la mise en scène d'une souffrance qui s'exprime sur le mode dramatique, la souffrance d'un héros aux caractéristiques souvent assimilables à celles du tragique. Enfin, nous tenterons de déterminer par quels mécanismes le *je* que nous aurons pu circonscrire parvient, en même temps qu'il endosse différents rôles, à se mettre à distance de ces mêmes rôles.

a) Traitement de la première personne

Aborder la question complexe qu'est la détection du sens de la première personne, dans l'œuvre de Rimbaud, n'est pas sans risque. Elle mériterait une étude approfondie, qui a été ponctuellement menée au cours de l'histoire de la critique rimbaldienne, avec plus ou moins de précision mais de manière récurrente. Nous entendons simplement proposer ici une hypothèse méthodologique pour une analyse du sujet rimbaldien, dans le seul but de déterminer dans quelle mesure le traitement du *je* favorise sa théâtralisation. La voix qui s'exprime chez Rimbaud contient en elle, quelle que soit la forme qu'elle prend, une richesse et une puissance qui la rendent aussi attirante que difficile à saisir. C'est sans doute pourquoi le comédien cherche sans cesse à se l'approprier, et bien souvent échoue. Cette difficulté est pour le moment à rechercher au sein du texte, où le *je* souvent s'efface ou se transforme, mettant en péril l'identification de la voix poétique. Nous tâcherons de voir sous quels rapports le *je* apparaît véritablement, afin de déceler dans quelle mesure il fait l'objet d'une mise en scène, si en effet comme le pense Forestier « cette intrusion de la première personne relève aussi de la théâtralité »[4].

L'approche rimbaldienne du *je* permet de distinguer deux types d'apparition du pronom, deux modes que l'on pourrait, avec beaucoup de prudence terminologique, qualifier de *je* « subjectif » d'une part et de *je* « objectif » d'autre part. Le *je* subjectif, tel que nous l'envisageons, correspond à un *je* d'ordre lyrique, se mettant en scène dans des situations individuelles précises, un *je* que l'on pourrait identifier au poète en tant que personne, être humain déterminé. Et quand bien même le « poète (...) est si intimement langage que chaque fois qu'il parle poétiquement, il se dit, même s'il ne parle pas de

[4] L. Forestier, art. cit., p. 157.

lui »[5], il nous faut aller à la recherche de la *qualité* de présence du poète au creux de son poème. Quant au *je* objectif, plus fréquent dans les *Illuminations*, il serait quant à lui plutôt associé à la parole du poète dans sa dimension presque abstraite, voire prophétique. Nous risquons cette distinction dans la perspective de l'opposition formulée par Rimbaud lui-même dans la lettre à Izambard du 13 mai 1871[6], et qui, dès cet instant, a imprimé un mouvement résolument différent à la création poétique, permettant à Barthes d'affirmer que « la poésie moderne est une poésie objective »[7]. Il nous faudra cependant nous écarter légèrement de cette manière d'appréhender la distinction entre objectivité et subjectivité, dans la mesure où l'emploi du *je* objectif ne fait pas du texte un texte nécessairement objectif dans son ensemble. D'abord, parce que les deux modes s'y trouvent parfois juxtaposés, voire confondus ; ensuite, parce qu'en réalité l'inscription du texte dans un registre particulier se satisfait chez Rimbaud de modes narratifs très divers, empruntant aussi bien au lyrisme qu'à la neutralité descriptive, exempte d'affects particuliers.

Nous avons néanmoins bien conscience que cette distinction binaire ne rend pas compte avec une totale efficacité de la grande diversité de statuts que peut revêtir le *je*, dans l'ensemble des textes de Rimbaud. C'est pourquoi, dans notre relevé, afin de simplifier l'analyse et de ne pas la disperser à l'excès, nous avons dû faire le choix de ne pas tenir compte des textes où le *je* n'apparaît pas à proprement parler. Dans certains textes (*Le Mal*, *Le Dormeur du val*, *Le Buffet*,...) apparaît uniquement le pronom *tu*, ce qui bien entendu reste une manière détournée de convoquer le *je*[8]. De même, le *on*, qui hante certains poèmes, pourrait être envisagé en tant qu'expression de la première personne du singulier (comme c'est le cas par exemple pour *Roman*, où le *on* est assimilable à un *je*). Enfin, maints textes, traités pourtant exclusivement à la troisième personne, laissent apparaître des traces de subjectivité : c'est le cas par exemple de

---

5 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Corti, « En lisant en écrivant », 2000, p. 15.

6 « Au fond, vous ne voyez en votre principe que poésie subjective (...). Mais vous finirez toujours comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant voulu rien faire. Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère, – bien d'autres espèrent la même chose, – je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez ! » ou encore « C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense. – Pardon du jeu de mots. – Je est un autre ».

7 R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Points », 1953, réédition avec *Nouveaux essais critiques*, 1972, p. 39.

8 Dans *Jeunesse* par exemple, où « *Je* n'apparaît pas explicitement (…) mais on peut penser que la première personne est en référence derrière chaque mot, et que toutes les occurrences de la deuxième personne en sont l'énallage » (A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 115).

l'exclamation redoublée « C'est trop beau ! » dans le poème « Est-elle almée ?... », des guillemets qui entourent *Démocratie* ou, à un niveau encore plus subtil encore, du « même » dans « un bonheur indicible, insupportable même ! » (*Conte*)[9]. Mais certains choix doivent être faits pour des questions de méthode ; par ailleurs, le choix du *je* de préférence à un autre pronom fait sens en lui-même, et c'est cette décision poétique qui par-dessus tout nous intéresse.

Nous n'avons évidemment pas pour objectif de chercher, par un périlleux travail de décryptage biographique, à relier les textes où le *je* est employé à d'éventuelles réalités historiques concernant Rimbaud. Bien plutôt, nous voulons voir comment, par l'emploi de la première personne du singulier, Rimbaud tend à une théâtralisation bien spécifique, et joue avec les codes poétiques autant qu'avec la curiosité interprétative du lecteur pour se mettre en scène tout en se dérobant constamment à l'examen. Dès *Ver erat* en effet (traduit par *Élection du poète*), le *je* s'impose dans cette ambiguïté. Dans ce qui est sans doute « le premier poème connu d'Arthur Rimbaud »[10], le poète est mis en scène *en tant que poète* (ou, si l'on préfère, en tant que poète en devenir). La lyre elle-même, au vers 51 (et, si l'on suit la traduction d'Alain Borer et Claudia Moatti[11], également au vers 47 par l'intermédiaire de l'évocation des cordes), apparaît comme une forte symbolisation du *je* poétique. Déjà le *je* est mis en scène, comme il le sera souvent, par un phénomène de dédoublement, de mise à distance et d'observation au travers même de cette « élection, qui n'est pas supériorité, mais altérité : cet autre à soi qu'il cherchera en vain partout réellement »[12]. Cette mise à distance se fait dès lors sur un mode tantôt ironique (c'est beaucoup le cas dans *Une saison en enfer*) tantôt complaisant, comme c'est plutôt le cas ici : « Cette scène imaginaire par laquelle Rimbaud se donnait le sacre manquait certes de simplicité ; mais le moyen de faire autrement quand on emploie des hexamètres dactyliques ! »[13]. On ne peut toutefois pas mettre sur le compte d'un choix formel, qui

9 Voir A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 100 et 259.
10 Alain Borer, « Élection du poète », traduction de « Ver erat » par Alain Borer et Claudia Moatti, *Rimbaud*, *Europe* n° 746-747, juin-juillet 1990, p. 15.
11 Dans *Europe* n° 746-747, *op. cit.*, p. 15 à 17, ou dans l'*Œuvre-vie*, éd. cit., p. 33-34.
12 Alain Borer, « De Arturi Rimbaldi latinus carminibus », *Europe* n° 746-747, *op. cit.*, p. 25.
13 J.-L. Steinmetz, *Arthur Rimbaud, une question de présence*, *op. cit.*, p. 41.

plus est sans doute dicté par des contraintes d'ordre scolaire, la mise en valeur de lui-même qu'opère Rimbaud dans ce premier texte.

Dans les poèmes qui suivent, l'ensemble généralement regroupé sous le nom de *Poésies*, le *je* intervient le plus souvent avec une parfaite subjectivité, à travers l'évocation d'états d'âme que l'on peut attribuer au poète en tant que chantre de sa souffrance. On le trouve dans toute une série de poèmes, généralement d'inspiration sentimentale (malgré le sarcasme qui point dans certains) : *Sensation*, *Ma Bohème*, *Au Cabaret-vert*, *La Maline*, *À la musique*, *Première soirée*, *Mes petites amoureuses*, *Rêvé pour l'hiver*, *Le Cœur du pitre*. Le *je* subjectif est peut-être aussi celui de la mise en scène de personnages, comme dans *Le Forgeron*, *Oraison du soir* ou encore *Les Premières communions*. Mais c'est surtout le démon contre lequel Rimbaud lutte, dans sa recherche d'une poésie objective : il s'agit non plus de *penser* mais de parvenir à *être pensé*, en passant physiquement du *je* au *on*.

Le *je* objectif pourrait être décelable dès *Soleil et chair*, avec l'évocation d'un *je* universel, le *je* qui regrette (vers 10, 14, 25) et qui croit (vers 45 et 48), porteur de la parole de l'Homme, le citant en même temps qu'il se confond avec lui (les paroles de l'Homme étant livrées à la première personne, sans guillemets, vers 33 et 96). Le *je* disparaît d'ailleurs et reste absent de toute la dernière partie du poème pour devenir un *nous*, comme s'il se dilatait au fur et à mesure de sa pensée pour atteindre enfin sa dimension véritable, à l'échelle de l'humanité toute entière. Ce texte témoigne de « l'épuisement universel de toutes les ressources d'ordre proprement histrionique »[14] : l'Homme ayant joué tous les rôles, il n'a plus qu'à se fondre dans l'univers. Certains textes de cette première période posent davantage problème : *L'Homme juste* met en scène un *je* qui, par une curieuse mise en abyme, fait le récit du discours par lui tenu à cet homme « juste ». On peut y entendre la voix du poète qui, comme dans *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*, exprime sa colère et sa révolte, clame en quelque sorte l'avènement de la poésie par le dérèglement, à travers des exclamations qui ne sont pas sans faire écho à certains passages d'*Une saison en enfer* ; ainsi, au vers 23, le « Je suis

[14] « ... the universal exhaustion of properly histrionic resources » (James Lawler, *op. cit.*, p. 2).

maudit, tu sais ! Je suis soûl, fou, livide », qui rappelle les lamentations de la Vierge folle (« Je suis perdue. Je suis soûle. Je suis impure »). Dans *Voyelles*, c'est là encore l'écrivain qui se manifeste, de façon cette fois très claire, comme intervenant dans l'exercice même de sa fonction. Le *moi* du *Bal des pendus* (vers 29) sonne comme un relâchement (volontaire, bien entendu) du poète lui-même, entraîné dans le délire de la scène qu'il décrit. Enfin, dans *Le Bateau ivre*, se pose le cas particulier du *je* à la fois personnage et auteur du poème. La métaphore du bateau situe en outre l'ensemble à un niveau d'ambiguïté qu'il est difficile de démêler de façon définitive. Ce protagoniste « compose un étrange moi second, le bateau capable de penser, de sentir et de jouer, qui annonce déjà la manière dont va évoluer la poésie de Rimbaud »[15].

En effet, le recueil des *Vers nouveaux* s'aligne sur ce mode de création en proposant de nombreux cas de complexité du sujet. Pourtant le *je* est proportionnellement beaucoup plus présent que dans les *Poésies* (12 poèmes sur 18, contre 18 sur 44 dans les *Poésies*), mais il est assumé de façon différente ; si l'on peut éventuellement considérer comme subjectif le *je* des poèmes « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... », *Larme*, *Bannières de mai*, *Chanson de la plus haute tour*, *Michel et Christine* et *Mémoire*, les autres textes sont selon nous à envisager différemment : ainsi d'*Âge d'or*, « Plates-bandes d'amarantes... », *Fêtes de la faim*, *Honte* ou « Ô saisons, ô châteaux... ». La distance du sujet avec son texte y est trop grande pour qu'on y voie trace de sa subjectivité émotionnelle et lyrique. On perçoit tout ce que la distinction que nous tentons d'établir a de périlleux, dans la mesure où elle s'attache à établir un certain degré d'ironie ou de cynisme, en opposition avec une qualité émotionnelle qui s'exprime dans d'autres textes. Néanmoins ces distinctions, toutes schématiques qu'elles puissent paraître, nous éclairent sur les différentes postures adoptées par Rimbaud vis-à-vis de l'engagement du sujet, et ce dans une perspective élargie à l'ensemble de son œuvre. Elles permettront de mieux comprendre par la suite les difficultés du comédien prenant en charge le texte.

On s'aperçoit d'un autre côté que le *je* est pratiquement absent des derniers textes des *Illuminations* (en admettant que le classement généralement répandu reflète une

15 « ... composes a strange second self, the thinking, feeling, acting Boat which already shows the way of Rimbaud's poetry to come » (James Lawler, *op. cit.*, p. 3).

réalité chronologique d'écriture[16]). Un autre registre apparaît dans les *Illuminations*, celui de l'impersonnel : alors que cela ne s'était jamais produit dans ses textes précédents, Rimbaud évince de nombreux textes toute référence personnelle. Le pronom y est littéralement absent ; c'est notamment le cas de *Départ*, *Ornières*, *Veillées*, *Mystique*, *Marine*, *Fête d'hiver*, *Vingt ans* (*Jeunesse III*), *Scènes*[17] et dans une moindre mesure (puisqu'un *on* impersonnel y apparaît quand même) de *Barbare*, *Les Ponts* et *Solde*. *Soir historique*, où le *on* apparaît également, fournit un cas un peu différent puisque « le texte suggère une hypothétique première personne, pratiquement absente, et qui suit dans l'ombre le fil ascendant du *touriste naïf*, de *l'élémentaire physicien* et de l'*être sérieux* »[18]. Tout se passe comme si Rimbaud dans les dernières de ses tentatives poétiques avait cherché à « délyriser » la parole du poème, à l'extraire au maximum du registre de la subjectivité (comme cela avait pu être son propos dans sa lettre à Izambard). Antoine Raybaud suggère, à propos de *Métropolitain*, un lien de cause à effet entre cette défection du subjectif et la révolution formelle qui caractérise les textes des *Illuminations* :

> Une métrique qui cesse d'être de l'ordre de la voix, comme celle du vers, cesse, par là même, d'être de l'ordre du sujet qui parle et qui nomme, et qui dispose et focalise sur lui l'ordre de ce qu'il nomme. Intervient une métrique qui substitue à la mesure de la subjectivité (souffle et durée) une mesure de données (*data*), parmi lesquelles la subjectivité, aux apparitions d'ailleurs peu nombreuses et peu fermes (je ; tu ; elle ; vous) n'est qu'une donnée parmi d'autres, ou une place parmi elles.[19]

Pourtant c'est dans ce même recueil que l'on trouve un poème tel que *Phrases*, dans lequel d'après Jean-Michel Maulpoix « se retrouvent d'emblée quelques attributs traditionnels du lyrisme »[20]. Le *je* y est lisible comme la voix du poète qui s'inscrit dans le procès même de l'écriture, qui véritablement « assiste à l'éclosion de [s]a pensée »[21].

---

16 Classement qui a donné lieu à nombre de polémiques (sur ces questions, voir notamment l'Avertissement de Pierre Brunel pour son édition critique des *Illuminations*, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 14 *sqq.*). Nous nous conformons à celui de l'édition la plus courante, celle de Louis Forestier chez Gallimard.
17 Dans *Enfance III*, le *je* est graphiquement absent mais peut-être partout deviné (voir Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 84).
18 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 250.
19 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 24.
20 J.-M. Maulpoix, *op. cit.*, p. 222.
21 Lettre du 15 mai 1871.

Telle est finalement cette objectivité du sujet lyrique, cette équation paradoxale dans laquelle se résout la poétique du sujet rimbaldien.

De même, le *je* d'*Ouvriers* (et, peut-être aussi, celui de *Aube*) rappelle celui des poèmes subjectifs de la première période. Dans *Vagabonds*, les rapprochements biographiques qu'on ne peut s'empêcher de faire conduisent à y lire un *je* parfaitement subjectif (c'était déjà le cas dans *Mémoire*). Dans *Vies*, la forme de l'autobiographie cette fois fictive (qui est aussi celle, quoique de façon détournée, de *Bottom* et de *Dévotion*) amène aux mêmes conclusions. *Vies II* en particulier qui consiste en « une prédication continue de la première personne sujet, dont le mode d'apparition consiste à se démarquer »[22]. *Je* tirant ici précisément sa qualité subjective de l'étalage de son orgueil. En effet dans tous ces textes, même si l'on peut parler de subjectivité, de mise en présence du *moi*, on a quand même le sentiment d'un rôle joué, sentiment qui en réalité vient invalider la perception subjective de la voix qui s'exprime. Contrairement aux poèmes tels que *Sensation* ou *Ma bohème*, une distance sépare la première personne de son auteur.

Cette distance est rendue plus flagrante encore dans des textes comme *Parade*, *Matinée d'ivresse* ou encore *Ville*, où le *je* parfois se dissimule derrière une « description qui renvoie, en fait, à la mise en scène et à la rhétorique subreptice d'un Moi énonciateur »[23]. C'est également le cas pour *Fleurs* ou encore pour *Nocturne vulgaire*, dans lequel ce qui reste le « plus équivoque est le statut du narrateur, et son rôle dans le poème : d'abord descripteur extérieur, observateur objectif (…) puis témoin distant d'un déroulement déconcertant (…), avant de se donner comme proie menacée, angoissée et épouvantée, pour enfin rompre ce déroulement en désignant la "clé" (…). Le descripteur, s'il se donne comme observateur et explicateur, fait moins le guide qu'il ne se donne comme scène à la fois active et envahie »[24]. Cette mise en scène ambiguë du moi aboutit progressivement à une disparition du *je* dans les derniers textes. Les *Illuminations* fonctionnent selon nous comme une recherche ultime autour du traitement poétique de la première personne ; cette recherche ouvre à ce titre un champ d'investigation

22 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 91.
23 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 86.

particulièrement fécond au sein du processus de création chez les poètes des générations suivantes, et déterminera fortement la prise en charge théâtrale.

S'affirmer par le *je* dans un texte poétique revient à s'intégrer dans un univers détaché de toute réalité. Même la description d'événements ou d'objets du quotidien (on pense essentiellement ici aux premiers poèmes comme *À la musique* ou *Le Buffet*) nécessite un décalage par rapport au réel qui empêche le sujet parlant de se rattraper tout à fait, l'amenant par conséquent à perdre sa voix propre. Rimbaud renonce à sa subjectivité dès lors qu'il s'énonce lui-même au sein du texte poétique. Mais il prend aussi le parti de se cacher. Si Michel Quesnel observe parfois « une confidence, (...) [un] lapsus vers un moi imprévu ou un trait imprévu du moi » sous lequel « perce parfois un *je* qui n'est pas quelque autre et qui est bien Arthur Rimbaud »[25], c'est bien parce que ces exceptions confirment un penchant à la disparition, un désir de recouvrir d'un flou le sujet, de le frapper d'indétermination. Cette indétermination qui se lit notamment dans le passage à l'impersonnel aboutit à une forme d'effacement du sujet, lequel se constitue chez Rimbaud en un « objectif de la modernité », comme l'explique Lionel Ray pour qui « les phrases de Rimbaud les plus troublantes, les plus intrigantes, les plus prestigieuses » sont souvent celles qui ne font pas apparaître de pronom personnel, celles où « le *je* s'efface, s'annule », celles où « le moi n'est plus agent, il est agi ». Ces phrases de fait « ouvrent dans le discours personnel, que l'on éprouve comme biographique, des abîmes et c'est dans la béance de ces grandes brèches que l'imaginaire du lecteur vient s'engouffrer »[26].

« C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense. » : il est assez clair que par cette formule Rimbaud affirme l'exigence d'une objectivation systématique du sujet. De même que « l'acteur ne joue pas. Il est joué »[27], le poète dans ses textes se dissimule dans la gangue d'un rôle, pose sans cesse l'énigme de sa présence et feint d'y répondre. Ainsi dans *Âge d'or* :

> Quelqu'une des voix
> (...) Il s'agit de moi
> (...) Et puis une voix

---

24 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 59-60
25 M. Quesnel, *op. cit.*, p. 114.
26 Lionel Ray, *Arthur Rimbaud*, Paris, Seghers, « Poètes d'Aujourd'hui », 1976, p. 31-33.
27 Robin Renucci, « Le Poète et l'alchimiste », préface à Michel Bernardy, Le Jeu verbal, Traité de diction française à l'usage de l'honnête homme, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1988, réédition en poche en 1994, p. 11.

(...) Il s'agit de moi

Rimbaud joue à se dissimuler ; une fois « devenu transparence » selon l'expression d'Yves Bonnefoy[28] , le sujet peut se livrer à son expérience de transmutation. Car c'est bien dans la perspective d'une altérité et à travers un désir de métamorphose vers l'*autre* qu'est *je* que s'accomplit la « dissolution du *je* lyrique »[29].

Le cas d'*Une saison en enfer*, comme nous aurons souvent à le constater à des niveaux divers, est à aborder de manière spécifique de ce point de vue. Il ne servirait à rien, dans le cas qui nous occupe, de vouloir intervenir dans le débat sur l'éventuel caractère autobiographique de ce texte (notamment en ce qui concerne la section *Vierge folle*). Nous intéresse ici le fait que le *je* intervient, dans cette longue confession, sous des modes extrêmement divers. Danielle Bandelier établit de son côté un rapprochement avec le *je* spécifique au théâtre, celui d'*Une saison en enfer* fonctionnant, vis-à-vis de ses avatars, sur un mode de relation identique à celui de l'acteur avec son personnage. En dehors peut-être d'*Alchimie du verbe*, la première personne demeure l'équivalent d'un rôle tenu par le narrateur tout au long de sa confession. L'identification de cette première personne reste ambiguë, puisqu'elle relance l'hypothèse d'une coïncidence entre le narrateur global de la *Saison* et le poète lui-même. De manière générale, on peut distinguer deux facettes : un « je-narrateur » et un « je-acteur », pour reprendre cette fois la terminologie de Margaret Davies. C'est-à-dire un *je* qui nous transmet les actes d'un autre *je* qui est à la fois lui-même et un autre, mettant ainsi en présence les deux facettes d'une même identité. Ce *je* double s'assume *a priori* comme le modèle du *je* lyrique en tant qu'expression individuelle d'une souffrance. Mais le modèle est systématiquement court-circuité, d'une part à travers la multiplicité des masques revêtus, des rôles endossés par ce *je* tout au long du récit, d'autre part en raison de la distance qui est créée en permanence entre le *je* qui regarde et le *je* qui est regardé, deux points sur lesquels nous aurons bientôt à revenir.

Il existe chez Rimbaud un désir de se perdre qui correspond à une recherche d'altérité. Il est d'ailleurs probable que ce passage à l'autre ne soit qu'une étape

[28] Yves Bonnefoy, *Rimbaud*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1961, p. 71.
[29] « dissipation of the lyrical I » (J. Lawler, *op. cit.*, p. 2).

nécessaire vers l'accès au moi véritable (« cette affluence de figures non fixées correspond également à une quête du "vrai" »[30]). Or c'est dans ce glissement de soi vers l'autre que s'efface la voix, qu'elle bascule vers une identité poétique en perpétuelle métamorphose et dès lors impossible à appréhender pour le lecteur. Ce rêve de métamorphose, qu'évoque longuement Jean-Pierre Richard, semble conditionner la présence du *je* dans la poésie rimbaldienne :

> Le mystère qu'interroge la poésie de Rimbaud, c'est précisément celui de ce passage, de cet avènement du *même* à *l'autre*, celui-là même en vertu duquel la nuit devient aussi du jour, le passé du futur, et le néant de l'être. C'est le mystère de la création.[31]

Mystère en effet, puisqu'il empêche la détermination d'une parole clairement donnée.

Cette quête presque schizophrénique d'un *moi* autre s'illustre dans nombre de ses textes, et plus particulièrement dans *Une saison en enfer*, où il la formule comme suit : « À chaque être d'autres vies me semblaient dues » ou encore « Est-il d'autres vies ? ». Il y a toutefois une forme de complaisance dans cette métamorphose perpétuelle, une joie de mettre en scène un participant, qui lui permette de s'exhiber sans se trahir, de se théâtraliser pour se cacher. Ainsi lorsqu'il évoque les « voix reconstituées » (*Solde*), c'est pour se poser comme instigateur de cette reconstitution, de cette création de nouveauté, et devenir le chef d'orchestre des « énergies chorales et orchestrales ». Le visage de l'autre rêvé, c'est aussi celui qui s'incarne dans la référence au *Génie* dans le poème du même nom. Traditionnellement placé en guise de clôture du recueil, ce poème apparaît comme l'aveu ultime d'une aspiration à devenir l'« être qui perd (...) ses propres traces dans une liberté et une possession immédiates, recouvrant au-delà du *Je* ancien (...) le bonheur souverain d'une sorte d'*Il* absolu »[32]. Rimbaud semble vouloir toujours entretenir l'ambiguïté de sa présence : « Je suis caché et je ne le suis pas », ou encore « Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un », nous joue-t-il dans *Nuit de l'Enfer*.

---

30 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 170.
31 J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 193.
32 Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 147.

b) Le moi en majesté[33]

Le travail de mise en scène du moi sur lequel joue la poétique rimbaldienne s'exprime en outre à travers un usage particulier de la première personne du pluriel ; nous avions délibérément différé cette question afin de simplifier l'analyse du *je* ; il semble néanmoins nécessaire de voir dans quelle mesure l'utilisation de la première personne du pluriel sert une stratégie de mise en valeur du sujet qui dépasse parfois le simple cabotinage. On peut lire dans cet emploi fluctuant de la première personne du pluriel le même besoin de dissoudre le *je* dans une pluralité anonyme. Le *nous* rimbaldien est parfois (pour Attle Kittang, « presque toujours ») un *nous* de majesté, qui « ajoute à l'hyperbole qualitative et énergétique les structures de la dilatation et de la multiplication »[34]. C'est-à-dire qu'il désigne une première personne amplifiée dans toutes ses dimensions, non sans jouer sur l'ambiguïté inhérente à ce type de mise en scène. Peu identifiable en effet est ce sujet désigné par *nous* dans ses diverses convocations ; *nous* universel (*Soleil et chair*) ou historique et populaire (« Morts de 92… », *Chant de guerre parisien*), *nous* du couple (*Les Réparties de Nina*, *Rêvé pour l'hiver*)... Enfin, dans *Les Sœurs de charité*, le *nous* désigne aussi un *je*, celui de l'enfant découvrant la sexualité, le pluriel lui permettant de s'inscrire dans une généralité sociologique. Dans *Une saison en enfer*, on relève également divers emplois de la première personne du pluriel. Voici trois exemples, tirés de *Délires I*, qui permettent de définir un mouvement, par cercles concentriques, du pluriel vers le singulier :

> « Nous ne sommes pas au monde » : le *nous* a valeur générale (« nous les humains ») ;
> « Écoutons la confession d'un compagnon d'enfer » : l'adresse est destinée à un public ; le sujet s'englobe donc comme précédemment dans une collectivité, mais celle-ci est plus restreinte, elle concerne ses auditeurs potentiels.
> « Nous nous roulions... » : le *nous* devient intime et n'englobe plus que deux sujets, la Vierge Folle et l'Époux infernal.

Le *nous* se décline sur plusieurs modes, avec ceci de particulier qu'ils en viennent parfois à se confondre, ce qui permet à Murat de dire que le *nous* y « désigne le couple, mais

33 Nous empruntons l'expression à Pierre Brunel dans son édition d'*Une saison en enfer*, Paris, José Corti, « Rien de commun », 1987, p. 53.
34 Attle Kittang, *Discours et jeu, essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Universitetsforlaget/Presses

aussi un rapport d'inclusion plus large et plus essentiel »[35]. L'ombre qui demeure portée sur l'identification du narrateur contribue à troubler les repères quant à cette première personne du pluriel, et la frontière entre les trois types de « collectivités » que nous avons définies est souvent difficile à déterminer avec précision. La vierge folle est par ailleurs celle qui « porte tout le fardeau du "je" » et dont le « "nous" n'est qu'un moi qui veut être en majesté (…) alors qu'elle est profondément humiliée ». Pierre Brunel situe dans cette douleur la « tension entre ce que Rimbaud a appelé ailleurs, *ou à peu près*, le subjectif et l'objectif. Il en résulte un perpétuel déplacement du lieu de la parole »[36]. La distinction qui nous a servi plus haut est donc ici également fructueuse ; l'ambiguïté de l'attribution du discours s'étend au choix qui est parfois fait pour la première personne entre singulier et pluriel. Toute l'ambiguïté réside d'ailleurs dans cet *à peu près* qui n'échappe pas à Pierre Brunel, cette approximation qui dessine l'interstice de la faillite du sens chez Rimbaud.

Les *Illuminations* offrent plusieurs autres exemples de ce *nous* de majesté, qui remplace avantageusement le *je* pour désigner l'énonciateur du discours puisqu'il définit selon Benveniste « un "je" dilaté au-delà de la personne stricte, à la fois accru et de contours vagues ». Le linguiste rapproche d'ailleurs cette utilisation de la première personne du pluriel, de l'emploi du nous « d'auteur ou d'orateur »[37], statut auquel accède fréquemment le sujet rimbaldien, comme nous aurons à le redire. Attardons-nous pour l'heure sur les différents cas qui se rencontrent dans les *Illuminations* ; ainsi dans *Angoisse*, où le sujet se distille, tantôt pluriel, tantôt singulier ; tout se passe comme si le *je* appartenait à une communauté restreinte très spécifique, pour l'instant identifiable par sa seule dépendance envers *Elle* ; la même configuration communautaire et despotique peut être lue dans *Génie*, néanmoins le *nous* y confine davantage à l'universel. Dans *Promontoire*, il semble qu'on ait affaire à un fragment de récit, celui d'une aventure dont les personnages ne sont mentionnés que fugitivement, à travers un possessif (« notre brick ») et dans le cadre d'une description. Il ne nous sera là encore pas fait l'aumône

---

Universitaires de Grenoble, 1971, p. 76.
[35] M. Murat, *op. cit.*, p. 258.
[36] P. Brunel, édition d'*Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 55. C'est nous qui soulignons.

d'une identification, non plus que dans *Ouvriers* où ce pronom a surtout pour résultat de créer une forme de pathétique[38].

Dans *Being Beauteous*, le *nous* n'est avoué qu'à la fin, et seulement pour assumer sa mutation puisqu'il surgit au moment où l'apparition fantastique en a fait un « corps de métamorphose, réceptif, investi »[39]. Le cas est encore plus flagrant dans *Après le déluge*, où la description de la scène ne fait aucune part à la subjectivité avant la toute dernière ligne à laquelle, en une énigmatique évocation, sont dessinés les contours d'une collectivité à l'histoire et à la géographie oniriques. Enfin dans *Conte*, il vient coiffer avec la plus grande des ambiguïtés un récit résolument placé sous le signe de la troisième personne. La phrase finale (« La musique savante manque à notre désir »), tellement commentée et jamais résolue, introduit la possibilité d'une première personne qui, dans la mesure où elle désigne le sujet poétique, ne peut s'exprimer qu'au pluriel, dans une perspective en quelque sorte universelle. L'ambiguïté frappe de même le *nous* de *Dimanche*, où le narrateur utilise l'impératif pluriel à son propre sujet à travers la première personne du pluriel ; cependant pour James Lawler cet emploi fonctionne sur le plan véritablement de l'identité collective, « comme s'il s'agissait d'un ordre adressé à quiconque considère comme primordial l'impératif social »[40]. Le cas est peut-être plus clair pour *Démocratie*, où le *nous* de majesté correspond à une amplification universelle du *je*, ce qui permet à André Guyaux l'analyse suivante :

> Si le poète est bien, comme le veut Georges Bataille, « la partie se prenant pour le tout », on peut lire *Démocratie* en faisant de la première personne du pluriel un substitut élargi de la première personne du singulier, correspondant à une amplification de l'*ego* poétique : un *nous* de la majesté du poète, en quelque sorte. Celui qui dit *nous* est celui qui s'élève au-dessus de lui-même et des autres. Mais c'est aussi celui qui parle aux autres et les inclut dès lors dans son propre discours. Si le rhétoricien voit dans ce *nous* une énallage de *tu*, le linguiste y reconnaît plutôt un allongement de *je*.[41]

---

37 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Gallimard, 1966, p. 235.
38 M. Murat, *op. cit.*, p. 259.
39 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 207.
40 « ... as if this were a command addressed to all for whom the social imperative is paramount » (J. Lawler, *op. cit.*, p. 99).
41 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 258-259.

Le cas se produit également pour *Matinée d'ivresse*, dans lequel le *je* inaugural prend rapidement la forme d'un *nous*, qui toutefois « reste un singulier (…) à travers la multiplicité qu'a produite l'ivresse »[42]. Tout se passe comme si ce passage du singulier au pluriel voulait indiquer « un séjour de la première personne dans sa pluralité potentielle »[43]. On notera en outre qu'un autre procédé peut participer de cet « allongement », parallèlement à l'emploi du *nous* ; c'est celui de la mise en scène anaphorique du *je*. Pierre Brunel souligne cette caractéristique à propos d'*Une saison en enfer*, le pronom étant souvent placé à l'initiale de phrases, de paragraphes ou de sections[44]. C'est aussi le cas pour un certain nombre de textes dans les *Illuminations*, où le *je* inaugure souvent des paragraphes, parfois même des textes entiers (*Vies II*, *Ville*, *Aube*, *Vagabonds*, *Bottom*, *Phrases* V). Le phénomène est particulièrement frappant dans *Enfance IV*, où le pronom est décliné sous différentes formes et partant, multiplié dans son être. Les multiples identités souvent acquises par le sujet rimbaldien, parfois dans le même temps, font du moi une véritable « scène des métamorphoses », un « moi de charriage de toutes les paroles », « à la fois un et multiple »[45] et dès lors contribuent à frapper d'indétermination le moindre indice éventuel pour une identification. Ainsi dans la *Saison* où, là encore, Rimbaud se décline « saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, – prêtre ! ». Cette énumération est encore une autre manière de dire *nous*, sur le mode analytique plutôt que synthétique[46] : voix polymorphe et éclatée, qui donne à voir le *je* sous les traits de l'« opéra fabuleux » auquel Rimbaud s'identifie dans *Alchimie du verbe*.

La pluralité infinie des formes que prend le *je* dans l'ensemble des textes rimbaldiens est en effet remarquable[47]. Dès les textes de 71, il s'affirme sous une multiplicité d'identités, lesquelles souvent se contredisent, parfois se rejoignent. « Voyant » ou « voleur de feu » dans les lettres à Izambard (13 mai 1871) ou à Demeny (15 mai 1871), il se cherche et devient « bateau ivre » au mois de septembre. Depuis le

42 A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 67.
43 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 167.
44 P. Brunel, édition d'*Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 54.
45 A. Raybaud, *op. cit.*, respectivement p. 174, 175 et 189.
46 Voir D. Bandelier, *op. cit.*, p. 208.
47 Voir J. Lawler, *op. cit.*, p. 4. On pense à ce « Rimbaud multiple » qui a donné son intitulé au colloque de Cerisy de 1986 consacré à Rimbaud ; le titre est également repris par Alain de Mijolla pour son article (Actes du colloque de Cerisy, Bedou et Touzot, 1986, p. 215 à 227).

« vieillard idiot » des *Remembrances d'un vieillard idiot* jusqu'au "voyageur ancien" de *Comédie de la soif*, Rimbaud sans cesse modifie et falsifie son identité. Il n'est d'ailleurs pas fortuit à ce titre qu'il utilise fréquemment des pseudonymes, comme on a pu le dire. Toujours plus le « je s'éparpille, se démantèle, se pluralise »[48] ; dans *Une saison en enfer* surtout, où il est tout autant « damné », « manant », « reître », « lépreux », « bête » ou « nègre » que « confesseur », « martyr », « mage », « ange » ou « paysan », et où il s'identifie à Jésus aussi bien qu'à Satan en une série de rôles[49] ; dans *Vierge folle* il est mère méchante et petite fille, etc. Toutes ces déclinaisons ne sont rien d'autre que des « rôles assumés par l'acteur et fondus ensemble dans son jeu de cabotin »[50]. Les *Illuminations* ne sont pas exemptes de ces énumérations de figures : qu'il soit le « saint en prière sur la terrasse », le « savant au fauteuil sombre », le « piéton de la grand'route » ou « l'enfant abandonné » d'*Enfance IV*, il est aussi l'« inventeur » de *Vies II* ou le « citoyen » de *Ville*, le « gros oiseau gris bleu » ou le « gros ours aux gencives violettes » de *Bottom...*

Il serait fastidieux de vouloir nommer tous ces visages successifs qu'il se donne. Ce personnage fluctuant, toujours différemment mis en scène, brouille encore une fois les pistes de l'identification du sujet dans sa tendance presque chronique à la métempsycose. S'il cherche à la fin d'*Une saison en enfer* à se résumer en « *une* âme » et « *un* corps », trouver « *le* lieu » et « *la* formule », ce n'est qu'après avoir senti l'échec de « *toutes les* fêtes, *tous les* triomphes, *tous les* drames » (*Adieu*). Toujours cet être échappe, parce que toujours il emprunte un déguisement nouveau, mais aussi parce qu'il aime à glisser de la première à la troisième personne, ne nous laissant entre les mains qu'un vêtement vide au sortir du poème. C'est par exemple le cas avec *Aube*, qui s'amorce sur une première personne, laquelle nous entraîne à sa suite dans une course merveilleuse. Mais à l'instant où nous aurait peut-être été révélée l'identité de notre guide – il se définit comme « l'enfant », celui-ci disparaît. Disparition par laquelle il se décharge d'une identité offerte sans autre indice, et comme telle esquissée, semble-t-il, dans le but de se « délivrer

---

48 L. Ray, *op. cit.*, p. 28.
49 Voir notamment G. Macklin, *op. cit.*, chapitre « Imaginative identities », p. 117-143.
50 M. Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud*, *analyse du texte*, *op. cit.*, p. 52. Voir aussi p. 21-26 et 34.

de l'annexion des représentations objectives »[51]. De même dans *Enfance IV* ces « métempsychoses imaginaires » possèdent « une unité et une progression » qui a sa logique propre : « le poète d'*Enfance IV* décline des identités conjecturales pour perdre la sienne »[52].

Parallèlement, le *je* lui-même parfois éclate en une véritable « dissection du moi »[53]. C'est physiquement le cas dans *Honte* où le corps se démembre, image d'une intériorité plurielle qui s'exprime d'autant mieux par l'emploi de la première personne du pluriel dans « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... » ou dans *L'Éternité*, poèmes où il s'adresse métonymiquement à lui-même (cœur ou âme), déconstruisant de nouveau l'image du sujet. C'est ainsi que la voix qui s'exprime dans la poésie de Rimbaud apparaît le plus souvent, reflet d'une volonté d'éloignement par rapport au moi, d'une recherche de l'opacité identitaire. Or le jeu constant sur la personne employée se complique d'un va-et-vient du *je* au *il*, du *tu* au *nous*, du *je* au *nous*, d'une alternance entre un travail de métamorphose simple et un travail de dédoublement ou de multiplication. À la fois dissoute et amplifiée, la personne subit la volonté contradictoire du poète qui se dérobe dans le même temps qu'il veut se montrer.

L'usage du *on* est également à considérer dans cette perspective : il sert cette tension vers l'objectivité, qu'il remplace le *je* lyrique dans *Roman*, fournissant au sujet l'occasion d'universaliser sa réflexion d'adolescent, ou qu'il décide de ne pas assumer la voix qu'il laisse parfois percer, comme dans *Solde* ou *Barbare*. Parfois équivalent du *nous*, il remplace la majesté par l'anonymat et conforte la tentation qu'a Rimbaud de détruire tout repère, à quelque niveau que ce soit ; il constitue un outil d'expression privilégié en ce qu'il est cette « force anonyme qui échappe à la condition de personne »[54]. Ce pronom revêt cependant parfois une valeur ironique, auquel cas la voix ne fait mine de se cacher que pour attirer mieux l'attention sur elle, comme dans *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, où le *on* qui n'apparaît que dans le titre vient répondre, doubler et annuler l'anonymat d'un pseudonyme qui ne dissimule rien. Dans *Soir*

---

[51] M. Quesnel, *op. cit.*, p. 42.
[52] A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 84-85.
[53] L. Ray, *op. cit.*, p. 29.
[54] S. Felman, art. cit., p. 7.

historique, l'emploi joue également, quoique plus subtilement, sur ce registre de l'ironie ; le *on* désigne cette fois non plus une anonyme généralité mais un groupe de personnes qui pour n'être pas davantage précisées restent identifiables comme « celles qui jouent aux cartes ». Maints indices dans ce texte conduisent à percevoir l'assemblée dans son ensemble comme un objet de raillerie, le *on* venant ici appuyer cette impression par l'aspect conventionnel qu'il imprime à ceux qu'il désigne.

Tous ces emplois tendent, et de plus en plus dans les *Illuminations*, à circonscrire le sujet dans le registre de l'impersonnel et de l'objectif, si toutefois l'on peut avec Shoshana Felman confondre « poésie objective » et « poésie du "On" ». Rimbaud se distingue alors à travers son traitement de la personne des « auteurs qui croient encore en leur "Moi" créateur, qui, aveugles à leur rapport au langage, pris dans les sortilèges du miroir, se croient encore l'origine de leur œuvre, au lieu de comprendre qu'ils sont eux-mêmes *effets* de leur propre discours », et qui sont par excellence les « poètes subjectifs »[55]. Le *on* constitue une forme d'échappatoire à la prise de parole, de travestissement de cette mise en scène du moi qui hante malgré tout le texte rimbaldien ; c'est le cas dans la fausse autobiographie qu'est *Enfance III* : « le pronom indéfini *on* est l'image neutre, estompée, d'un sujet de la première personne (…). La relation entre *on* et *quelqu'un* est une forme diffuse, anonyme, d'un rapport entre *je* et l'autre »[56].

Le registre impersonnel est en effet fréquemment convoqué par Rimbaud, notamment parmi les récits que constituent certains de ses premiers textes *Les Étrennes des orphelins*, *Rages de César*, *Le Buffet*, *Vénus Anadyomène*, *Les Corbeaux*, *Les Effarés* (encore que dans ce dernier texte le *on* soit personnalisé, puisqu'il représente les boulangers ; mais le registre est le même : il tend à l'objectivité et à la disparition du narrateur). C'est le même type d'emploi qui est fait dans *La Rivière de Cassis* ou dans *Les Ponts*. Dans *Les Mains de Jeanne-Marie*, le *on* est beaucoup moins empreint d'objectivité dans la mesure où il évoque une réalité sociale et politique et où il s'oppose ici au *nous*, lequel désigne clairement les Communards. Le cas du poème *L'Éternité* est particulièrement intéressant. Ce poème s'inscrit très précisément dans la volonté que

55 S. Felman, art. cit., p. 8.
56 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 83.

manifeste Rimbaud de rompre avec un lyrisme subjectif qui n'est plus de mise. Or ce texte se situe exactement dans l'écart entre tentation lyrique et refus du sujet. L'emploi du *nous* rivalise alors avec celui du *on* pour désigner et masquer dans le même temps un sujet qui voudrait ne pas émerger, tout en formulant ce qu'il a à formuler. Un *je* se dissimule selon nous derrière ce *on*. Enfin, dans *Enfance II*, le narrateur absent – qui dans le même temps donne de faux indices de sa présence aux paragraphes *IV* et *V* – implique le lecteur dans le poème par le jeu même sur l'impersonnel, l'obligeant à suivre avec lui un parcours dont il décide.

c) Mise en situation du héros tragique

Après les diverses observations que nous avons pu jusqu'ici formuler concernant le sujet rimbaldien, il est désormais possible de prendre en considération de façon plus précise la manière dont il est véritablement mis en scène dans le poème. Toute la difficulté de la question, et c'est ce qui ressort de nos réflexions préalables, tient à la dimension flottante du statut que revêt ce sujet. Louis Forestier associe la dramatisation permanente du sujet au fait que le poème « combine, dans une synthèse unique, auteur, spectacle et spectateur »[57]. Ce qui semble néanmoins important à souligner, c'est la relation qui existe entre cette tendance à se mettre en jeu soi-même dans le poème et le caractère profondément théâtral de la poétique rimbaldienne. Comme le signale Petre Solomon, cette tendance se décèle dès les compositions latines et notamment *Ver erat*[58].

La forme de la confession qui est utilisée dans l'ensemble d'*Une saison en enfer* (et, plus particulièrement, dans *Délires I*) apparaît nettement comme un exemple privilégié de cette théâtralisation du moi. D'abord par l'emphase qui l'accompagne souvent : « Rimbaud est aussi celui qui s'écrie à tout bout de champ poétique ("À moi"), celui qui *ramène à lui* »[59], cette entrée fracassante pouvant être conçue, au seuil *d'Alchimie du verbe*, comme une manière d'« annonce[r] un récit dramatique »[60]. Mais

---

57 L. Forestier, art. cit., p. 156. Voir aussi Gerald Macklin, *op. cit.*, chapitre « The poet as spectator, critic and performer », p. 145-180.
58 P. Solomon, art. cit., p. 205.
59 Alain Borer, « Lignes de fuite », *Rimbaud trafiquant d'âmes*, hors série de *Télérama*, novembre 2004, p. 41. Sur l'emphase, voir également Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 35 *sqq*. ou 67, 113, 140, 156, 179.
60 Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 155.

aussi parce qu'il s'agit d'un moi éclaté, fuyant, et d'autant plus théâtral qu'il joue avec la perplexité et les réflexes d'identification du lecteur : « il crée un drame qui refuse que le moi demeure figé »[61]. Dans le prologue, le narrateur s'affirme comme « un acteur qui dit son rôle sur deux tons différents, relatifs à deux moments bien distincts dans le temps (...). L'imagination et le style sont passionnément théâtraux »[62]. Ce dédoublement est celui de l'auteur qui se met lui-même en scène et s'assume dans cette ambiguïté. Plus particulièrement dans *Vierge folle*, où « les délires s'organisent en scénarios dont le "compagnon d'enfer" est tour à tour acteur et spectateur »[63]. L'accumulation de références témoigne ici de l'effet que ce texte suscite, étant généralement perçu comme drame (nous y reviendrons en étudiant ses structures).

C'est de fait dans *Une saison en enfer* que cette mise en scène du *moi* est la plus évidente : le terme *moi* lui-même n'apparaît pas moins de vingt-quatre fois dans l'ensemble de la confession (contre seulement quatre fois dans les *Illuminations*, où l'on notera tout de même l'essentielle structure employée dans *Vagabonds* : « moi pressé de trouver le lieu et la formule »). En outre, le *moi* y est plusieurs fois mis en valeur par une apposition, voire par une répétition. Parfois aussi le *moi* est comme imposé : ainsi du « feu sur moi » de *Mauvais sang*, du « pensons à moi » de *Nuit de l'enfer* et, de façon très caractéristique, du « À moi l'histoire d'une de mes folies » qui inaugure *Alchimie du verbe*. Nous aurons souvent l'occasion de remarquer que le texte d'*Une saison en enfer* s'impose, en ce qu'il présente des caractéristiques éminemment théâtrales, comme le plus représentatif. D'autres textes sont très significatifs eux aussi, du point de vue de la théâtralisation du moi, comme *Comédie de la soif* ou encore *Âge d'or*, où ce que Jean-Luc Steinmetz appelle une « identité assertive »[64] prend la parole en cabotin. Toutefois, il faut noter qu'en dehors de ces deux textes, le terme *moi* n'apparaît que trois fois dans *Vers nouveaux*. Dans les *Poésies* en revanche, il apparaît dix-huit fois, dont six dans *Le Bateau ivre* où, de surcroît, il est souvent mis en exergue (vers 10, 69, 71, 74 et 81). Dans les *Illuminations*, de manière générale, il faut rappeler que l'apparition du sujet se fait de

61 « he creates a drama that rejects the fixated self » (J. Lawler, *op. cit.*, p. 3).
62 « ... an actor who speaks his role in two separate tones and with respect to two separate moments in time (...). The imagination and diction are passionately theatrical » (J. Lawler, *op. cit.*, p. 203).
63 P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 201-202.

manière très ambiguë et détournée. On peut penser, avec Roger Little, que dans un texte comme *Ornières*, « Rimbaud ne cherche nullement à se mettre en scène, à franchir le seuil de l'illusion : il reste extérieur à l'événement »[65]. L'auteur n'est que le témoin, et encore, témoin dissimulé, de la vision. La qualité de sa présence au creux du texte semble (et le recueil des *Illuminations* présente un certain nombre d'autres exemples du même type) être volontairement ramenée à son degré minimal.

Par ailleurs, il est surtout frappant de constater que, dans *Une saison en enfer*, cette théâtralisation du moi se fait de manière extrêmement emphatique. Le discours du narrateur, ses revirements, ses changements de tons et de registres, ses relais de parole apparaissent comme de véritables « contorsions histrioniques »[66]. Dans *Nuit de l'enfer*, on peut aller jusqu'à penser avec Margaret Davies que le « ton du narrateur (...) ressemble à celui du marchand de foire, appelant son public, s'efforçant d'attirer son attention sur ses gestes et ses attitudes exagérés »[67]. Envisagé tel un public de spectacle vivant, le lecteur est bien souvent impliqué de force dans la démarche du narrateur, qu'il l'englobe par la première personne : « ne maudissons pas la vie » ou qu'il le sollicite par la deuxième : « tâchez de raconter ma chute et mon sommeil » (*Matin*). C'est également le cas dans *Vies I* : « Je vous indiquerais », mais aussi sans doute avec le vous qui apparaît dans *Les Étrennes des orphelins*, *À la musique*, *Les Assis*, ou encore dans « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... », *Phrases*, *Ville* et *Jeunesse I*. Il est aussi parfois convié à faire preuve d'empathie vis-à-vis de l'acteur principal du spectacle imaginaire qui se déroule sous ses yeux : « Apprécions sans vertige l'étendue de mon innocence » (*Mauvais sang*). De même, le « drôle de ménage ! » qui conclut *Délires I* rappelle irrésistiblement la forme d'un aparté destiné au public. Nous aurons à revenir plus précisément sur ce statut de la deuxième personne. Nous intéresse surtout en l'occurrence celui du narrateur, qui devient

---

64 Jean-Luc Steinmetz, « Le chant traverse l'identité », *Rimbaud maintenant*, *« Minute d'éveil »*, *op. cit.*, p. 45.
65 R. Little, art. cit., p. 89.
66 M. Davies, « *Une saison en enfer* », art. cit., p. 21.
67 *Ibid.*, p. 25. Philippe Bonnefis voit le même mécanisme à l'œuvre dans « Entends comme brame… », où il lit « un geste de répertoire ; tradition du montreur de lune, de faiseur de tours ; mines du bonimenteur, devant des têtes ébahies, qui est une fascination de la poésie symboliste quand elle s'inquiète d'elle-même » (art. cit., p. 53). Voir aussi, à propos de *Parade*, A. Raybaud (*op. cit.*, p. 155) ou encore M. Murat : « Le poète se présente comme maître du spectacle, metteur en scène ou montreur de marionnettes » (*op. cit.*, p. 272). Enfin, ce dernier voit le même type de « boniment » dans les litanies de *Solde* ou de *Dévotion* (p. 328).

une sorte de « vulgaire prestidigitateur qui s'exhibe devant son public »[68], ou pour le dire moins sévèrement avec Nakaji, un « meneur de jeu qui incite les lecteurs-spectateurs à assister à la mise en scène d'une pièce signée par lui-même »[69]. Mais la théâtralisation enfle tellement qu'elle finit par sortir de ce registre presque grotesque pour atteindre à quelque chose de plus profond.

Un autre aspect, parallèle autant que constitutif de cette question de l'exhibition, vient expliquer ce besoin de théâtralité dans le traitement du *moi* : c'est sur la scène vide du monde que Rimbaud vient exhiber son désespoir, ses dégoûts, ses peurs et ses faiblesses. « Exilé "dès toujours", le poète n'a jamais vraiment joué sa vie (ou ses vies) que sur une scène : celle de l'écriture, même s'il tente de la monter sur le théâtre de la réalité »[70]. Le monde est pour lui à envisager comme un théâtre, c'est ce que révèle la permanence d'un certain type de vocabulaire, comme nous l'avons observé plus haut. Plus précisément, ce monde est un théâtre de type tragique. Ainsi le *moi* chez Rimbaud s'affirme-t-il le plus souvent à travers la souffrance, la plainte, l'impossibilité, la conscience enfin du joug de la fatalité (plus tard, sa correspondance africaine matérialisera en plaintes réelles ces inflexions du registre poétique). En effet, lorsque « Rimbaud dramatise son texte, ce dernier tend à jouer dans une perspective catastrophique. C'est que le *Je* principal (…) est aux prises avec un problème qui le dépasse infiniment et dont la solution lui importe plus que la vie ; c'est spécifiquement la situation du héros tragique »[71]. Lorsque la comédie est sollicitée, c'est essentiellement, nous l'avons vu plus haut, pour qualifier avec une ironie mordante l'inanité existentielle qui afflige la conscience du *je* : « La vie est la farce à mener par tous », s'écrie-t-il dans les dernières lignes de *Mauvais sang*. La comédie de la vie est telle qu'un rayon de soleil lucide suffit à l'anéantir (*Les Ponts*).

Dans *Une saison en enfer*, la dimension spirituelle de la réflexion engagée touche à une perspective théologique : « tout cela n'est qu'une espèce de comédie noire qu'il s'est jouée, de la même façon que le mythe chrétien est une comédie que la société occidentale

---

68 M. Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*, p. 51.
69 Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 127.
70 A.-E. Berger, *op. cit.*, p. 178.
71 L. Forestier, art. cit., p. 157.

s'est jouée »[72]. Mais surtout, la dimension théâtrale se manifeste à travers l'expression d'une souffrance existentielle inouïe. Le texte de Rimbaud donne à lire « l'une des expressions les plus authentiquement tragiques de la littérature qui confronte futilité, angoisse, folie et mort »[73]. Pensons aux évocations de souffrance physique qui égrènent divers moments de sa confession : « Ah ! les poumons brûlent, les tempes grondent ! la nuit roule dans mes yeux, par ce soleil ! le cœur... les membres... » (*Mauvais sang*) ; « Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse » (*Nuit de l'enfer*), etc. De manière caractéristique cependant, observons que si la souffrance est une thématique fondamentale dans l'œuvre rimbaldienne, c'est « sous des aspects multiformes et plus ou moins authentiques »[74]. Cette souffrance, telle qu'elle s'exprime dans *Une saison en enfer*, est inséparable d'une certaine dimension factice, théâtrale, jouée voire surjouée qui caractérise l'essentiel des discours qui se font entendre dans ce texte[75]. C'est dans cette perspective qu'émerge la figure du héros tragique et c'est bien à cette figure spécifique, dans toute sa dimension de surenchère et d'absolu, qu'il faut relier la posture théâtrale du *je* : « Tout un théâtre de l'excès, où des âmes sont placées sur le gril, constitue l'antécédent de son histoire ou de ses histoires »[76]. Parfois même le « jeu du cabotin s'exagère jusqu'à imiter la folie »[77], et c'est dans cette démesure que se lit également le tragique.

Le *moi* est donc envisagé comme une figure exemplaire, un héros[78] : dans sa lettre à Paul Demeny, Rimbaud affirme que « le poète est chargé de l'humanité » toute entière. Et en effet, la posture qu'il adopte bien souvent dans ses textes est celle du « représentant de la société moderne »[79], du héros engagé dans le sauvetage de l'humanité. Le poète envisagé comme héros atteint ainsi à un statut quasiment messianique : « dans son

---

72 M. Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*, p. 44.
73 « one of the truly tragic expressions of literature that confronts futility, anguish, madness, death » (J. Lawler, *op. cit.*, p. 201).
74 Cecil A. Hackett, « *Une saison en enfer*, frénésie et structure », *A. Rimbaud 2*, *hommage anglo-saxon* : Une saison en enfer ; *Poétique et thématique*, *op. cit.*, p. 8.
75 Les *Illuminations* n'en sont d'ailleurs pas exemptes ; André Guyaux rappelle ainsi dans *Poétique du Fragment* (*op. cit.*, p. 202-204) combien les critiques ont fréquemment pu relever chez Rimbaud cette recherche de l'excès et ce « superlativisme » permanent.
76 J.-L. Steinmetz, *op. cit.*, p. 178.
77 M. Davies, « *Une saison en enfer* », art. cit., p. 26.
78 C'est d'ailleurs ainsi que l'envisage Claudel (« Un dernier salut à Arthur Rimbaud », *Œuvres en prose*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 524).
79 M. Davies, « Une saison en enfer », art. cit., p. 17.

programme de Voyance, Rimbaud assigne à la poésie un rôle actif, dynamique, dépassant le rôle par ailleurs semblable attribué par Hugo aux poètes-mages de sa génération »[80]. Le héros rimbaldien s'incarne par exemple dans cette image puissante du « forçat intraitable » (*Mauvais sang*) admiré par le narrateur enfant, et en lequel on peut voir avec Christian Angelet « une projection idéale du poète, son surmoi »[81]. De même, le rôle du païen « est au début envisagé sous les couleurs de l'idéal »[82]. Chaque personnage auquel s'identifie le narrateur tend vers ce registre élevé qui est celui de l'héroïsme. Cecil Hackett voit même de l'héroïsme chez le paysan d'*Adieu*[83]. Cette attitude tendue vers l'idéal est également lisible dans des textes comme *Soleil et chair*, nous l'avons vu, ou encore *Après le déluge*[84].

La clé de cette problématique du héros serait peut-être dès lors à chercher dans cette observation judicieuse de Margaret Davies, qui tout en remarquant la fréquence de la forme qu'est le « pseudo-dialogue où il se met en scène, pose des questions, se donne des réponses » suggère qu'il s'agit là d'une « forme qui convient admirablement pour exprimer le combat spirituel qui se livre en lui »[85]. Encore une fois c'est sous l'angle spirituel qu'il faut considérer cette posture du narrateur, du moins en ce qui concerne *Une saison en enfer*. L'ambiguïté du traitement est parallèle à celle qui caractérise la position spirituelle de Rimbaud dans la *Saison*, car tout se passe comme si la recherche spirituelle ne pouvait être abordée que sous l'angle de l'emphase histrionique, dans l'excès et l'exhibition, en une attitude paradoxale qui à la fois fait se dérober le *moi* et fait du texte « l'exutoire du péché d'orgueil »[86]. Si le *je* est sollicité avec force dans l'ensemble de l'œuvre, il s'y impose sur le mode de l'excès bien plus que sur celui de l'intériorisation. Cependant, comme nous avons pu le laisser entendre dans nos observations précédentes, il ne faut pas perdre de vue que cette exhibition pathétique, cette surenchère permanente

---

80 P. Solomon, art. cit., p. 199.
81 Christian Angelet, « La tentation du roman chez Rimbaud, Baudelaire et quelques autres », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° XCII, 1992, p. 1021.
82 Margaret Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*, p. 31.
83 Cecil A. Hackett, « *Une saison en enfer*, frénésie et structure », art. cit., p. 13.
84 Voir à ce sujet 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. 21.
85 Margaret Davies, « *Une saison en enfer* », art. cit., p. 21.
86 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 205.

du *moi* est indissociable d'une volonté permanente d'auto-dérision, d'une prise de distance ironique qui demeure constitutive du registre tragique tel que Rimbaud décide de l'exploiter.

d) Distance du je *poétique vis-à-vis des rôles qu'il se donne*

Nous avons pu observer combien Rimbaud aimait à jouer sur la présence de l'auteur au sein du texte. Tout le travail, notamment, sur les pastiches, ces « variations dans lesquelles il était visible et invisible, tel un magicien »[87] (quand bien même ces textes sont donnés comme tels à des degrés divers), participe de cet échappement du sujet. De même, écrire « j'ai seul la clef de cette parade sauvage » (*Parade*), c'est adopter une posture d'isolement et d'inaccessibilité qui le sépare définitivement, en un certain sens, de son lecteur. Il convient de voir comment cette distance, en ce qu'elle est liée indissolublement à une démarche ironique et autocritique, est à même de renforcer, sans la contredire, la théâtralisation du sujet telle que nous avons tenté de la définir. En effet, cet excès que nous avons qualifié de théâtral, en ce qu'il se manifeste à travers les mécanismes de l'exhibition, est à assimiler à un réflexe d'autodérision, voire d'« autoparodie » pour reprendre le terme d'André Guyaux. Le sourire amusé du sujet sur lui-même est lisible derrière tout phénomène de représentation outrée du sujet par lui-même : « Rimbaud trouve, dans l'accentuation du stéréotype et dans la liaison entre superlativisme, négativisme et totalisme dans le discours poétique, une manière d'atteindre ce qu'on appelle aujourd'hui le second degré, discours incluant sa propre critique et fondé, en l'occurrence, sur le fait que la démesure est à la fois un lieu commun et un principe poétique »[88].

L'expression la plus manifeste de l'ironie est celle du commentaire métadiscursif, principe d'écriture convoqué de manière presque obsessionnelle, notamment dans *Une saison en enfer*. Si les actes passés du sujet y sont constamment l'objet de réflexions et de jugements, comme il sied à la forme de la confession, son acte présent, c'est-à-dire l'acte d'écriture à proprement parler ou plus exactement le discours lui-même, est très souvent

87 « ... these variations in which he was visible and invisible like a magician » (James Lawler, *op. cit.*, p. 201).

remis en cause, voire questionné par le locuteur, et ce aussi bien au niveau de sa forme que de son contenu. Nous en relèverons ainsi quelques exemples, au fil du texte :

> « si je me souviens bien », « Cette inspiration prouve que j'ai rêvé ! » ou encore « Ah ! j'en ai trop pris » (Prologue) ; « c'est oracle, ce que je dis », « C'est dit », « suis-je bête ! », « Ce ne sont plus des promesses d'enfance », « Comme je deviens vieille fille, à manquer du courage d'aimer la mort ! » (*Mauvais sang*) ; « Tais-toi, mais tais-toi ! », « Horreur de ma bêtise », « Suis-je las ! » (*Nuit de l'enfer*) ; « Mais je m'aperçois que mon esprit dort », « Et je m'en aperçois seulement ! », « Il paraît que c'est un rêve de paresse grossière ! », « Déchirante infortune ! » (*L'Impossible*), etc.

Les incises entre tirets abondent ; la Vierge folle elle-même commente son propre discours : « Est-ce bête ! » ; « on voit son Ange, jamais l'Ange d'un autre, – je crois » ; « Ah ! je suis folle ! » et surtout l'étonnante formule « drôle de ménage ! », dont l'attribution reste en suspens mais qui constitue peut-être une des marques les plus explicites de cette distance que le *je* prend vis-à-vis de son discours. La part de cette « composante commentative » est à envisager comme un besoin de maîtrise du discours aussi bien que de l'effet poétique, et sous l'angle plus psychologique, comme une « volonté de ne pas être dupe de lui-même et d'échapper au jugement du lecteur en l'anticipant »[89]. L'ironie commande encore les poèmes *Honte*, *Métropolitain*[90], *Parade*[91] et bien d'autres textes encore. Gerald Macklin a étudié, dans les *Illuminations*, le fonctionnement de cet « étrangement » du poète à lui-même[92].

Ce principe d'autodérision permanente[93] correspond là encore à l'un des éléments fondamentaux du programme poétique que Rimbaud établit dès la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, cette idée que le poète « assiste à l'éclosion de [s]a pensée ». C'est dans la multiplication des rôles et leur « objectivation » que Rimbaud définit son statut de poète, « sa méthode de voyant étant en effet un procédé surtout théâtral, qui le fait sortir de soi, dans ses efforts d'imaginer d'autres vies, d'autres mondes »[94]. La distance avec

---

88 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 206.
89 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 102-103. Par ailleurs, Margaret Davies développe abondamment cette idée dans son commentaire d'*Une saison en enfer* (Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*).
90 Voir M. Davies, « Le Thème de la voyance dans *Après le déluge*, *Métropolitain* et *Barbare* », art. cit., p. 30-31.
91 R. Little, art. cit., p. 90
92 « the poet's easy estrangement from himself » ; le terme anglais satisfait ici mieux que toute expression française à la description du processus (*op. cit.*, p. 145 ; voir l'ensemble du chapitre).
93 Voir Y. Nakaji : « loin d'être un élément accessoire, la « dérision » est intimement liée à l'esprit du texte » (*op. cit.*, p. 11).
94 M. Davies, « *Une saison en enfer* », art. cit., p. 22.

son propre discours est donc indissociable d'une forme de dédoublement du sujet (dans la perspective évidente du « Je est un autre »). Comme il le faisait avec son cœur dans « Qu'est-ce pour nous, mon cœur ?... », dans *L'Impossible* Rimbaud parle de son esprit, voire s'adresse à lui comme à une instance parfaitement distincte. La distance se situe surtout entre l'auteur qui écrit et l'homme qui se voit écrire : « La vision de l'avenir appartient à quelqu'un qui la voit hors de lui, spectateur de sa propre *impulsion créatrice* et de ses effets »[95]. Manière de contrôler le destin de son écriture en lui donnant l'apparence de la spontanéité, cette distance manifeste encore une fois le besoin d'être le metteur en scène de son discours en conservant sur lui un pouvoir absolu. Les rapports d'adresse, entre personnages et public, ou du personnage envers soi, ou des personnages entre eux, se mêlent sans cesse pour dire la métamorphose incessante du sujet en lui-même.

L'ironie est partie prenante du dédoublement du sujet, dont l'aboutissement logique est la multiplicité des rôles dont nous parlions ; c'est pourquoi la distance est indissociable du désir d'identification à l'autre. L'ironie vient se glisser entre le sujet et chacun des rôles qu'il endosse tour à tour ; c'est de la sorte que Rimbaud « a pu jouer tous les rôles tout en conservant une distance avec chacun »[96]. Le processus d'écriture se surveille à l'aide de cette véritable stratégie énonciative qu'est l'ironie : « L'artiste à l'affût de lui-même épie tous les mouvements de sa propre sensibilité, s'exploite et même se juge. C'est ici que la faculté créatrice se lie souvent à l'ironie, qui, autre produit du dédoublement, pousse encore plus loin jusqu'à la moquerie de soi »[97]. Dans *Une saison en enfer*, la dimension autobiographique, qu'elle soit ou non fictive, renforce cette thématique des rôles et la distance qui lui est directement liée. Ainsi le narrateur, quel qu'il soit, « de plus en plus consciemment se voit en train de jouer un rôle »[98]. L'histrion, le bateleur, le bouffon qu'il incarne devient, de par l'autodérision qui le caractérise, le personnage le plus à même de transcrire la position du poète vis-à-vis de son écriture, et

95 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 114.
96 « He could take each part while keeping a distance from any single one » (James Lawler, *op. cit.*, p. 201).
97 M. Davies, « *Une saison en enfer* », art. cit., p. 22.
98 M. Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*, p. 43.

c'est « un masque auquel le comédien crut peut-être plus que d'ordinaire »[99]. Ce comédien, c'est finalement lui qui vient résoudre les ambiguïtés identitaires que pose l'ensemble de la *Saison*, ce qui explique sans doute pourquoi les commentateurs de cette œuvre le placent généralement au centre de leur réflexion[100].

En conclusion, s'il fallait résumer cette caractérisation du *je* tel qu'il s'exprime notamment dans *Une saison en enfer*, nous le situerions à l'intersection entre le désir de se montrer et celui de se cacher ; de quelle attitude psychologique s'agit-il, sinon de celle du comédien dont l'exhibition est paradoxalement indissociable de sa dissimulation derrière un rôle ? La diversité des statuts qui caractérisent la première personne (et ce, cette fois, comme on l'a vu, dans l'ensemble de l'œuvre) est assez révélatrice à cet égard. Acteur, spectateur ou metteur en scène, « commutateur essentiel entre l'espace pur de l'illumination et l'espace banal du lecteur »[101], Rimbaud ne décide jamais de sa position.

B) Oralité du discours rimbaldien

« Sa phrase elle-même est théâtrale, prend des poses, joue sa propre pantomime, se désigne à quiconque la regarde, exigeant l'écoute, la requérant, la mobilisant, avec l'air de dire comme dans la *Saison* : *c'est oracle ce que je dis* » ; ce que suggère cette remarque de Lionel Ray[102], c'est à n'en pas douter que la théâtralité du discours rimbaldien réside également, et peut-être essentiellement, du moins au strict niveau de la phrase, dans sa dimension orale. La capacité du texte rimbaldien à se prêter à une mise en voix, si capacité il y a, se doit en effet de reposer sur la mise en œuvre d'un mode de communication de type oral. Si comme le définit Larthomas « le langage dramatique constitue, par nature, un compromis entre deux langages, l'écrit et le dit »[103], il faut se demander dans quelle mesure le texte rimbaldien peut répondre à ce critère. L'oralité, une fois définie, passe aussi bien par la mise en place d'un niveau de langue bien précis que

99 P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 117-118.
100 Ainsi de Margaret Davies, que nous avons déjà citée, mais aussi de Danielle Bandelier, d'Antoine Raybaud ou encore de Yoshikazu Nakaji.
101 R. Little, art. cit., p. 88.
102 L. Ray, *Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 65.
103 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, PUF, « Quadrige », 1980, p. 25.

par la mise en présence d'un interlocuteur à travers l'instauration d'une structure discursive dialoguée (entendue au sens de double instance énonciative). Enfin, la dimension oraculaire de la parole rimbaldienne intervient dans ce processus comme une variante poétique de l'oralisation du processus littéraire, et surtout fait le lien entre la volonté d'une mise en scène de la voix poétique et sa qualité orale.

a) Une écriture vocale[104] *?*

Il importe d'abord de chercher comment se définit ce « souffle » dont parle Bruno Sermonne, ce « pneuma du poète »[105], cette voix enfin qui habite le poème. Il est le signe d'une présence de l'auteur et trouve sa justification dans l'étymologie, puisque celle-ci se traduit par un sentiment de ce qu'André Guyaux appelle l'« autorité » :

> On a souvent observé dans la poésie de Rimbaud, en particulier dans les *Illuminations*, une manière d'autorité qui tend à restaurer un effet vocal du texte écrit. L'exclamation, les phrases nominales, les mots soulignés, les phrases brèves, les rythmes marqués de tirets, d'énumérations, de répétitions, tout cela est le signe de cette autorité.

Un premier regard, d'ordre phonétique peut être jeté sur le texte rimbaldien pour chercher ces traces de vocalité, et finalement d'oralité, éventuellement susceptibles de faciliter la diction du poème ou en tout cas de la provoquer. C'est en grande partie dans le jeu sur les consonnes et les voyelles que s'affirme la présence de la voix dans le poème et que se fonde chez Rimbaud l'équilibre oral du texte :

> Je suis tenté de placer le rôle de la consonne, contre-voyelle, contre-rime, parmi les marques de cette autorité. Il serait dérisoire de généraliser, de définir le discours poétique rimbaldien comme un discours oratoire, déclaratif, un discours de la consonne, un hermétisme de la consonne, en le comparant par exemple au vocalisme mallarméen. Mais dans le « beau souci » de la répétition, miroitant et trompeur, n'y a-t-il pas, d'une part, la couleur des voyelles, de l'autre, le contour des consonnes ?[106]

---

104 Nous empruntons cette expression à Philippe Bonnefis, qui l'utilise essentiellement à propos de Flaubert mais aussi par rapprochement avec Rimbaud, lequel s'oppose à Verlaine qui est davantage du côté de « l'autorité du chant » (art. cit., p. 48).

105 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. 186. Voir aussi notre entretien avec Bruno Sermonne du 30 novembre 2005, retranscrit en annexe p. 509.

106 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 186.

En dépit des précautions prises, André Guyaux suggère un rapprochement entre le travail sur les consonnes et le caractère vocal de la poésie rimbaldienne, ce dernier compris comme une présence autoritaire de la voix du poète dans son texte. Margaret Davies fait quant à elle un rapprochement entre ce travail de la consonne et la dimension dramatique d'*Une saison en enfer* :

> L'allitération sert évidemment ici, comme c'est souvent le cas à travers toute l'œuvre de Rimbaud, pour indiquer l'intensité des émotions. C'est, en fait, un procédé qui est souvent exploité dans le théâtre, la diction dramatique s'appuyant sur les valeurs explosives des consonnes pour arriver à ses effets. Ici en effet elle sert à mettre en évidence la qualité dramatique de ce récit, récit qui (…) semble maintenant se destiner de toute évidence à être lu à haute voix.[107]

La consonne joue donc le rôle d'un indice de subjectivité, puisqu'elle détermine le degré d'affectivité du texte. La répétition de consonnes dentales fait sens dans certains passages parmi les plus frénétiques d'*Une saison en enfer*, de même que les sifflantes ou les uvulaires dans un texte comme *Génie* ou enfin la mécanique parfaite des consonnes (dentales notamment) dans *H*, pour se limiter à quelques exemples. Cette subjectivité de la consonne donne donc ses qualités dramatiques au texte. Cependant elle passe par la voix indélogeable du poète, ce que refuse le texte de théâtre qui vient offrir une ossature verbale au comédien, lui laissant la charge de l'incarner par sa propre affectivité. Mais la voyelle aussi représente une prise en charge de la voix, puisqu'elle n'est rien d'autre dans son extrême souplesse et dans sa fluidité que « cette force agissante de la voix, le mythique pneuma qui a pouvoir de destruction et de création »[108]. En vérité, il est possible de considérer avec Daniel Mesguich que la consonne est ce qui est donné au comédien par l'auteur, la voyelle étant à proprement parler ce sur quoi il peut agir, la matière « assoiffée » de sens, en mal d'interprétation ; il oppose « l'absolu de la littéralité, la sécheresse de la consonne » et « la relativité de l'interprétation, la soif de la voyelle »[109].

Signalons que c'est avec Rimbaud, et plus précisément avec *Le Bal des pendus*, poème qui se prête remarquablement à la vocalisation[110], que ce metteur en scène

---

107 M. Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*, p. 10-11.
108 Ph. Bonnefis, art. cit., p. 61.
109 D. Mesguich, *L'Éternel éphémère*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1991, p. 76.
110 Outre l'exemple déjà cité de Rémi Duhart, on peut voir dans la mise en chanson de ce texte par *Le Cirque des mirages* (voir la référence dans la fiche « Rimbaud en musique », en annexe p. 124) une preuve de sa rare disponibilité à la profération.

amoureux de la langue a « découvert ce qu'étaient les assonances, les allitérations, les rythmes, en marchant dans les rues » ; il précise : « 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. (…) ; j'éprouvais physiquement ce que c'était que la poésie »[111]. Le travail strictement phonétique que mène Rimbaud semble, en tout cas dans ses premiers poèmes, tenir compte de la question de la vocalisation. Gardons-nous cependant de penser que le seul travail phonique sur le texte est garant de sa capacité d'*oralisation*, au sens de passage à l'oral efficace. Il faut se garder de confondre ici *oralité* et *vocalité* ; car de même que la « musicalité » du texte peut parfois être un obstacle à sa mise en musique effective par un compositeur[112], la voix de l'auteur, sa présence sonore dans le poème peut faire basculer la profération dans la redondance. Mais nous aurons l'occasion de préciser ces questions.

Antoine Raybaud voit de son côté, dans les rythmes qui président à l'écriture des *Illuminations*, une démarche qui semble aller dans le sens de l'incantation :

> C'est à rebours que Rimbaud travaille l'incantation (ici sensible dans les formes hymniques et dans la musicalité) : à rebours de l'esthétique du vers comme mot – c'est-à-dire frappé au coin de l'unité d'un sens – et mot total – c'est-à-dire à la fois détenant la plénitude de son sens et ne comportant pas de porte-à-faux de ce sens.[113]

La dimension incantatoire s'affirme avec force dans de nombreux textes du recueil. Dans *Métropolitain*, la construction particulière donne un aspect contre-anaphorique au texte, avec la mise en place de syntagmes brefs en fin de chaque paragraphe, annoncés chaque fois par un tiret. Ainsi de *Barbare*, où répétitions de syntagmes, phrases nominales et formes exclamatives construisent ce rythme incantatoire[114]. Ainsi également des textes dont un « Ô » exclamatif inaugure l'un des paragraphes, voire le poème lui-même, ou encore des textes anaphoriques tels qu'*Enfance III*, *Départ* ou *Solde*, et bien sûr de *Dévotion*, dont le projet est précisément l'incantation, forme mélodique du rituel invocatoire.

---

111 Entretien avec Daniel Mesguich, le 15 mai 2003. Voir en annexe, p. 489. Daniel Mesguich choisira de dire ce poème durant le premier entracte de l'opéra de Marius Constant, dont il fit la mise en scène (voir la fiche sur *Des saisons en enfer, un amour fou*, 1999, en annexe p. 338-342).
112 Sur cette question, voir *infra*, p. 350-354.
113 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 140.
114 Yoshikazu Nakaji le voit aussi dans la *Saison* (*op. cit.*, p. 67).

b) Un langage de type oral

Sans vouloir se fourvoyer dans une confusion entre les registres linguistiques auquel appartient le texte de Rimbaud et celui qui caractérise un texte dramatique, il est possible de fonder la suite de notre analyse sur une recherche plus détaillée, dans le texte rimbaldien, des faits de langage propres à se prêter à la dramatisation. Pour cela nous partirons de la remarque que fait Pierre Larthomas à propos du langage dramatique et de ses exigences : « un bon texte dramatique est celui qui, chargé d'affectivité, offre, de ce fait, à l'interprète la possibilité d'utiliser le plus d'inflexions possible »[115]. Il nous semble légitime de nous interroger sur l'efficacité éventuelle du texte rimbaldien de ce point de vue, en commençant par en relever les traits d'oralité, avec toutefois la plus grande prudence. Prudence, car il faut garder à l'esprit, d'une part, que l'oralité ne fait pas nécessairement le dramatique, et que, d'autre part, l'oralité elle-même n'est pas circonscrite à des faits stylistiques aisément identifiables, comme on l'a vu sur le plan phonétique[116]. Ce n'est que la mise à l'épreuve du texte, qui nous occupera dans la deuxième partie de cette étude, qui pourra déterminer de manière stable cette efficacité.

Dans *Se dire ou se taire : l'écriture d'*Une Saison en enfer, Danielle Bandelier développe l'idée d'une « prédominance du discours » sur le récit, notamment à travers la réflexion qu'elle mène sur l'oralité du style d'*Une saison en enfer*, et plus particulièrement de *Mauvais sang*. Selon elle « l'accent est volontairement mis sur l'oralité du discours »[117]. Nakaji analyse quant à lui la prose de la *Saison* comme une « narration agitée »[118], faite de rythmes et de brisures et toute en oralité. Margaret Davies enfin pointe la « qualité dramatique de ce récit, récit qui à travers ces forts effets phoniques et la façon dont le ton monte en intensité et en violence imite aussi le

115 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 59.
116 Les recherches sur la poésie orale, telles que les ont menées des experts comme Ruth Finnegan ou Paul Zumthor, étudient des pratiques sociologiques bien spécifiques et les critères de reconnaissance qu'ils définissent se trouveraient difficilement applicables à notre objet. En effet il s'agit de reconnaître des faits d'écriture davantage qu'une disponibilité à la vocalisation. La nuance est difficile à saisir mais dessine justement le point d'achoppement de l'interrogation présente, qui ne vise pas à faire surgir une quelconque intention générique du texte de Rimbaud mais de rechercher les points d'appui potentiels pour la théâtralisation. C'est-à-dire que la poésie de Rimbaud *n'est pas* de la poésie orale au sens générique du terme, et il nous n'avons pas pour objectif d'appliquer artificiellement des critères d'un genre à un autre genre. Nous renvoyons néanmoins au livre de Ruth Finnegan (*Oral poetry*, Cambridge, University Press, 1977) et surtout à celui de Paul Zumthor (*Introduction à la poésie orale*, Seuil, « Poétique », 1983), qui nous seront plus utiles dans la seconde partie de cette étude.
117 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 46 (voir l'ensemble du chap. III).

crescendo du langage parlé »[119]. Il importe dès lors de définir en quoi consiste ce que l'on désigne comme *oralité* ; ce terme est essentiellement employé par la recherche anthropologique ou psychosociologique, mais aussi par la linguistique et la critique littéraire (on pense notamment, pour le cas qui nous occupe, à l'ouvrage d'Anne-Emmanuelle Berger : *Le Banquet de Rimbaud, Recherches sur l'oralité*). Pour ce qui concerne l'oralité du *style* à proprement parler, elle peut être tout simplement envisagée comme une imitation écrite de l'oral.

Dans la pensée classique, telle que Larthomas la convoque à travers Brunetière, le « style parlé (…) essaie d'imiter ou de reproduire le jaillissement même de la parole »[120] ; Brunetière explicite comme suit le principe d'imitation qui préside à l'élaboration de ce style :

> La pensée se présente à nous totale et indivise (…). Si, pour l'exprimer, nous commençons par la décomposer et qu'ensuite nous la recomposions au moyen du langage, nous en avons fait l'analyse, et c'est le style écrit. Mais, au lieu de la décomposer, si l'on se propose d'en reproduire les accidents eux-mêmes et ainsi de conserver à la parole qui la rend je ne sais quel air d'improvisation, c'est le style parlé.[121]

Il est néanmoins nécessaire de définir une appréhension à la fois plus large et plus précise de la notion d'oralité que celle qui l'identifie exclusivement au « style parlé ». Le style oral[122] siège en réalité dans l'interstice entre langue écrite et langue parlée ; sans doute faut-il davantage voir l'oralité du style comme un de ses degrés, au sens où Barthes parle de « degré parlé de l'écriture »[123].

Le passage de la langue parlée à la langue écrite, ou de la langue écrite au style parlé transposé à l'écrit, nécessite une opération de traduction. Or, chez Rimbaud, comme le prouvent plusieurs remarques intéressantes formulées par Bandelier au sujet des brouillons d'*Une saison en enfer*, cette oralité est véritablement le fruit d'une volonté

---

118 Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 111-114.
119 M. Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*, p. 11.
120 Ferdinand Brunetière, « Le style de Molière », *Études critiques*, t. VII, Paris, 1903, p. 101, cité par Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 24.
121 F. Brunetière, art. cit., p. 104.
122 André Guyaux parle également de « stylisation de l'oral » (*Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 20) ou encore de « ton vocal » (*ibid.*, p. 236).
123 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 64.

consciente et non d'un mode d'écriture spontané[124]. Rimbaud opère un travail de réécriture en vue de pourvoir son texte de caractéristiques proches de celles de la langue parlée. Il s'agit donc là d'une « oralité stylisée, recréée »[125]. Michel Murat constate ainsi que les variantes de certains poèmes (il s'appuie sur *Le Forgeron*) vont vers davantage de familiarité et d'oralité. Il rappelle l'intentionnalité du procédé, qui va parfois jusqu'à se manifester dans certaines déviances formelles. Dans certains poèmes encore (*Ma Bohème*, *Au Cabaret-Vert*), le « rythme dégingandé évoque la liberté d'allure d'une relation orale »[126].

Concrètement, l'oralité est surtout lisible dans les « brisures syntaxiques »[127] et les inachèvements. Ce sont les traits que Larthomas regroupe sous le nom d'« accidents du langage », et dont il met la fonction dramatique en relief. La notion de « rectification » intervient pour lui au premier chef dans la réflexion sur le style parlé, qui se distingue aussi par des effets d'attente, par la présence d'appuis du discours, et enfin par un certain dynamisme de la parole, lié notamment à la fréquence des interjections dont la valeur affective fonctionne comme un ressort dramatique[128]. Or chez Rimbaud l'abondance des exclamations et des interrogations (si fictives qu'elles soient) est notable, et c'est le signe pour André Guyaux que « l'oral déborde l'écrit »[129]. Si l'on s'arrête quelques instants sur cette prolifération du mode exclamatif – à travers par exemple la fréquence des « Ah » et des « Oh » – on s'aperçoit, dans le cas d'*Une saison en enfer*, que si le brouillon présente davantage de marques d'exclamation, elles sont de celles qui rendent le discours « verbal, ou verbeux » bien plus qu'oral, et c'est pourquoi elles sont supprimées : le « style est le filtre de l'oralité ». Plus précisément, du brouillon au texte final, il « stylise un texte qui garde le jaillissement de la parole »[130].

---

124 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 50 et 53.
125 A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 23.
126 M. Murat, *op. cit.*, p. 41.
127 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 47.
128 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 75. Voir aussi p. 28, 215-248 et 282-283.
129 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 80. Voir également Steve Murphy, « Les dessous de l'édition des vers de Rimbaud », introduction aux *Poésies* de Rimbaud, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Champion, 1999, p. 118 *sqq*., et l'article de 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.
130 A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 20-22.

Quelques différences peuvent ainsi être observées de l'un à l'autre : un « ah çà » est retiré à la toute fin de *Mauvais sang*, de même qu'un « ah » et deux « oh » à la suite ; dans *Nuit de l'enfer*, un « Ah » est retiré devant « les nobles ambitions » et un « Oh » devant « l'idée du baptême ». Mais inversement, « Oh ! les reins se déplantent » devient « Ah ! les poumons brûlent, les tempes grondent ! » (*Mauvais sang*) : l'exclamation est redoublée, sans que l'efficacité se perde, au contraire. D'autre part, un rapide relevé de la fréquence des exclamations[131] dans l'ensemble de l'œuvre permet de faire quelques observations : le « Ah », proportionnellement très fréquent dans *Une saison en enfer*, est absent de la section *Alchimie du verbe*. On remarque de plus que le « oh », qui tendrait plutôt à marquer la surprise, disparaît au profit du « ah », lequel peut signifier une vive émotion mais aussi constituer une marque d'insistance expressive ou encore de raillerie ; enfin, signalons que ces interjections restent relativement peu nombreuses dans les *Illuminations*.

La fréquence du point d'exclamation à proprement parler est également intéressante à observer ; on constate qu'il est proportionnellement très présent dans les *Poésies* (423 sur 41 textes et 51 pages) et dans la *Saison* (206 sur 21 pages, sans compter les poèmes inclus), tandis qu'il se fait plus rare dans les *Vers nouveaux* (128 sur 19 poèmes et 15 pages) et surtout dans les *Illuminations* (101 sur 41 poèmes et 25 pages[132]). Cette répartition contribue à établir la *Saison* comme le texte le plus vivant du point de vue du style, et sans aucun doute le plus théâtral ; Bivort fait d'ailleurs la remarque selon laquelle « si la *Saison* peut se lire comme un cri – mais écrit –, les *Illuminations* ne présentent que rarement des traits d'oralité »[133]. Dans les *Poésies*, les textes qui offrent le plus de points d'exclamation sont les poèmes plus discursifs, en forme d'adresse : 54 pour *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, 64 pour *Le Forgeron*, 55 pour *Soleil et chair*, 29 pour *L'Orgie parisienne*, 28 pour *L'Homme juste*. *Les Mains de Jeanne-Marie* constitue un autre cas intéressant, en ce que la première partie multiplie les marques de

131 *Ah* : sept dans les *Poésies*, dix dans les *Vers nouveaux*, quatorze dans la *Saison* (mais aucun dans *Alchimie du verbe*), un seul dans les *Illuminations*. *Oh* : vingt dans les *Poésies*, trois dans les *Vers nouveaux*, six dans la *Saison* et trois dans les *Illuminations*. On remarque que l'on ne relève qu'une seule occurrence du « Eh ! », dans *Mémoire*, si l'on excepte toutefois le « Eh bien » d'*Adieu*).
132 Ces statistiques ont été réalisées à partir de l'édition de Louis Forestier déjà citée.
133 Olivier Bivort, « Le tiret dans les *Illuminations* », *Parade sauvage* n° 8, 1991, p. 2.

l'interrogation, tandis que la deuxième partie est en forme d'exclamation. Ces textes s'opposent, en termes de fréquence du mode exclamatif, aux poèmes narratifs tels que *Les Pauvres à l'église* (seulement trois) ou *Les Poètes de sept ans* (sept), pour prendre des textes assez longs. Concernant *Une saison en enfer*, on peut constater que dans *Délires I*, qui constitue un discours véritablement adressé, on relève pas moins de 35 points d'exclamation, tandis que dans *Délires II*, récit pourtant d'une *folie*, on n'en trouve que huit.

On décèle encore certaines marques distinctives d'un discours de type oral dans cette « syntaxe affective » dont parle Danielle Bandelier, affectivité que suscitent des phénomènes comme l'antéposition du prédicat, les rythmes parlés, le renchérissement, ou encore l'absence fréquente de verbe conjugué, la suppression du *ne* dans les négations, les impératifs, et surtout les répétitions et « redondances quasi oratoires »[134]. Les interrogations rhétoriques participent également de cette oralité (« N'eus-je pas… » dans *Matin*, par exemple). André Guyaux relève dans les *Illuminations* bon nombre de formes et de structures orales : la « forme plus orale » de la dernière phrase (exclamative) d'*Enfance I*, les « rythmes très apparents, les structures accentuées, le duel, le mode exclamatif » de *À une raison* ; la « parodie d'un discours puéril, oral » dans *Après le déluge* ; le « *En avant* final » de *Démocratie* ; le titre de *Solde* qui « rend l'oralité à son objet : *solde* est une parole, une promesse, comme "À vendre", parole et parodie de parole », etc.[135]. Anne-Emmanuelle Berger quant à elle va jusqu'à évoquer l'idée de « *parler*-nègre », et souligne la volonté qu'a Rimbaud de « régresser jusqu'au point où les mots, littéralement *ravalés*, le cèdent à nouveau aux cris, vocalisation rudimentaire qui précède l'articulation poétique et échappe ainsi à l'histoire de sa division »[136]. On pense ici en effet à certaines onomatopées, ou exclamations elliptiques d'*Une saison en enfer* : « Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! » ou « Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse ! ». Dès lors, il semblerait que Rimbaud avait, dès les poésies de 1872, l'intuition d'une possibilité poétique dans l'utilisation de la langue orale. Celle-ci se caractérise par

134 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 47-51. Voir aussi Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 86, 113 et 226-227, ou A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 20. Notons, malgré nos précédentes réserves, que la répétition est pour Zumthor une des marques de la poésie orale, de même que le refrain (*op. cit.*, p. 101 et 141-143).
135 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, respectivement pages 79, 162, 237, 261, 271.

une forme d'approximation, liée à la spontanéité de l'expression. Elle permet de ce fait l'exploitation poétique d'un certain flottement sémantique. En outre, cette langue place la parole poétique sous le signe théâtralité plus forte, donc plus efficace.

c) Mixité du style

On décèle chez Rimbaud un goût indiscutable pour la langue populaire (goût évoqué d'ailleurs dans *Alchimie du verbe*). La transcription de chansons (« tra la la » dans *Le Forgeron*, « jam jam » dans *Chant de guerre parisien*, « dinn dinn » dans *Fêtes de la faim* et peut-être aussi « ô iaio, iaio ! » dans « Plates-bandes d'amarantes... ») relève également de la même volonté de donner au texte une dimension orale. De manière générale, cet aspect se lit dans l'affection de Rimbaud pour le registre chanté, manifesté par exemple dans le caractère d'immédiateté et de spontanéité des poèmes de *Vers nouveaux*. Néanmoins « l'oralité ne saurait se confondre (...) avec la familiarité »[137] et le vocabulaire reste généralement d'un niveau soutenu, si l'on fait bien sûr abstraction des *Stupra*. Quelques exceptions toutefois peuvent être relevées, surtout dans les *Poésies* : « Hop », « Hurrah », « Holà » dans *Bal des pendus*, « Peuh » dans *Le Châtiment de Tartufe*, « Hein ? » dans *Les Réparties de Nina*, « Oh là là » dans *Ma Bohème*, « Pouah » et « Hop donc » dans *Mes petites amoureuses*, mais aussi le « couac » du prologue, « signe du manque de maîtrise, de la grossièreté et de l'abrutissement »[138], le « Bah ! » de *Nuit de l'enfer* dans *Une saison en enfer*, le « Zut » de *Michel et Christine*, le « etc. » d'*Âge d'or* ou encore le « Hourra » de *Matinée d'ivresse*, etc.

Mais le registre populaire coexiste avec une érudition lexicale, qu'il désamorce par contamination. Le poète mêle régulièrement des figures rhétoriques classiques à ces figures populaires. Dans les poèmes de la première période, le style soutenu cohabite aussi très souvent avec un lexique plus cru, même s'il faut parfois faire la part du contexte (les « culs en rond » des *Étrennes des orphelins* ne sont pas les mêmes que les « délirants culs-nus ! » de *Chant de guerre parisien*, et encore moins que celui

136 A-E Berger, *op. cit.*, p. 173.
137 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 49-51.
138 Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 30.

d'*Accroupissements*, quant à lui franchement scatologique) ; ainsi, dans *Oraison du soir* : « Je pisse vers les cieux bruns, très haut et très loin » ou dans *Mes petites amoureuses* : « j'ai dégueulé ta bandoline ».

En réalité « il y a, dans la langue de Rimbaud, plusieurs autres langues »[139]. Dans *Le Cœur volé*, Rimbaud accole un terme sophistiqué (en dépit de l'obscénité de ce qu'il désigne) à un néologisme formé sur une base argotique : « ithyphalliques et pioupiesques ». Tout se passe comme s'il s'agissait de cultiver une ambiguïté poétiquement très efficace entre un discours décalé du point de vue du référent (les univers rimbaldiens étant particulièrement oniriques), saturé d'impertinences sémantiques qui l'écartent d'un quelconque ancrage dans une réalité compréhensible (c'est bien sûr surtout vrai pour les *Illuminations*), et une langue qui, elle, se fait accessible, qui semble résonner à proximité mais pour mieux ensuite échapper au sens. Le procédé fait partie intégrante de la recherche d'une *langue* : l'irruption de mots « non poétiques » ou « antipoétiques » est un procédé qui « brise le discours poétique dans une espèce d'éclat dur où nous avons l'impression que le réel fait irruption pour rester pris (…), ces collages peuvent multiplier l'impression de vie, la puissance et la durée de l'image »[140].

Mais cette oralité, en ce qu'elle est simulation de discours spontané, fonctionne également comme ressort dramatique : il y a une véritable théâtralité dans ce court-circuitage permanent des repères stylistiques, lequel confère au discours rimbaldien une tonalité vivante et, donc, artificiellement spontanée, qui peut l'apparenter à un discours de type théâtral, et qui selon Guyaux va même jusqu'à « annonce[r] le style parlé du théâtre ou du roman parlé »[141]. Il ne faut pas cependant confondre cette théâtralité du discours avec l'idée d'un « faux abandon à l'oral » dont parle Jean-Pierre Ryngaert à propos de certains types d'écritures théâtrales contemporaines[142]. Bien plutôt, il s'agit là encore pour Rimbaud de se mettre en scène, à travers l'adoption d'un certain niveau de langue. Au-delà de la forme, Rimbaud semble mettre l'accent sur le processus de création lui-même ;

139 A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 13 et 17.
140 Michel Butor, « Difficile ascension du Parnasse », *Télérama*, *op. cit.*, p. 34.
141 A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 23.
142 J.-P. Ryngaert, *op. cit.*, p. 128.

il veut « traduire l'hésitation de la pensée »[143] (de même qu'il assiste à son éclosion dans la lettre à Demeny), et use à cette fin de mécanismes qui évoquent la forme parlée.

d) De l'orateur à l'oracle

La mise en place d'un discours de type oratoire s'inscrit comme prolongement intime de cette oralité. L'association des exclamations, des vocatifs et des interjections invocatoires permet de lire de façon très nette, derrière le discours rimbaldien, la présence de l'orateur. Les emplois du *ô* invocatoire sont multiples, et ce avec une certaine constance tout au long de l'évolution littéraire de Rimbaud. Proportionnellement, leur nombre reste à peu près identique : on en compte en effet 57 dans les *Poésies*, 25 dans *Vers nouveaux* (dont 9 servent de refrain dans un même texte, « Ô saisons, ô châteaux... »), 4 dans les *Proses évangéliques*, 9 dans *Une saison en enfer* (si l'on ne comptabilise pas ceux des poèmes cités dans *Alchimie du verbe*) et 24 dans les *Illuminations*. Il semble que l'abandon partiel du lyrisme subjectif n'aille pas de pair avec celui du trait poétique pourtant fortement connoté qu'est le *ô*.

Quelques remarques doivent être faites concernant cette récurrence : les brouillons d'*Une saison en enfer* comportaient, à la fin du texte *Fausse conversion* qui correspond approximativement à *Nuit de l'enfer*, trois occurrences du *ô*. On s'aperçoit que, contrairement aux autres marques de l'oralité du style, celles qui s'inscrivent dans le mode de l'invocation tendent à être limitées par les corrections apportées aux brouillons. En outre, on constate que le *ô* est absent de toute la dernière partie du texte final de la *Saison*, depuis la fin de *Délires II* jusqu'à *Adieu*, comme si Rimbaud, à mesure qu'il progresse dans son renoncement à l'écriture, renonçait d'abord à ses avatars classiques. Enfin, notons que le poème *Dévotion*, s'il ne fait apparaître en aucune façon le *ô*, fonctionne à plein comme une invocation, puisque c'est sa forme même. Jérôme Thélot parle même d'oraison et de litanie ; néanmoins la dimension parodique de l'invocation est fortement accentuée[144].

[143] D. Bandelier, *op. cit.*, p. 50.
[144] Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 81.

Il est par ailleurs intéressant de constater que les emplois de l'invocation se font très divers ; il y a loin, de fait, du poème des *Assis* où l'emploi du *ô* apparaît presque burlesque, à l'usage sacralisant qui en est fait dans *Soleil et Chair*. De même, entre l'invocation presque classique du poète à la beauté qui est faite dans *Matinée d'ivresse* (encore qu'il y ait lieu de débattre sur la littéralité véritable de cette invocation) et celle, étrange, forcément énigmatique, peut-être ironique, de *H*, le registre évolue largement. Il faut également noter que le seul emploi du *ô* que l'on trouve dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, laquelle définit l'art poétique de Rimbaud, se révèle être un emploi qui peut passer pour ironique, puisqu'il intervient au cœur de la critique de Musset : « Ô ! les contes et les proverbes fadasses ! Ô les nuits ! Ô Rolla, ô Namouna, ô la Coupe ! ». Déjà Rimbaud l'employait, sinon avec ironie, avec une certaine flagornerie dans sa lettre à Banville du 24 mai 1870 : « Ambition ! ô Folle ! » ; dans la lettre à Delahaye, il s'exclame à deux reprises, avec une emphase comique, « ô Nature, ô ma mère ! » (sur un dessin et dans la lettre elle-même). On peut alors se demander quel statut revêt le « O » de *Voyelles*, le « suprême Clairon » dont la vociférération est peut-être celle de l'emphase classique finalement remise en cause… D'autant plus que ce reniement trouvera une forme encore plus accomplie dans l'usage qui est fait du *ô* dans les *Vers nouveaux*. Michel Murat qualifie le langage, dans cet ensemble de textes, d'« infra-littéraire » ; il « congédie absolument l'éloquence, comme un *art pauvre* avant la lettre »[145].

L'invocation est de surcroît lisible dans la fréquence du vocatif, constituant essentiel du rapport à l'autre tel qu'il s'élabore chez Rimbaud. L'appel à l'autre, dès lors qu'il s'élabore sur le mode vocatif, détermine la mise en place d'une structure énonciative de type oratoire. C'est particulièrement vrai pour un texte comme *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, qui est explicitement adressé. Mais c'est dans le recueil des *Illuminations* que l'on trouve de nombreuses occurrences de ce recours à l'invocation, en grande partie à travers l'emploi des modes impératif et vocatif. André Guyaux développe cette question à propos d'*Antique*, *Après le déluge*, *Sonnet*, *Génie*, *Phrases* (surtout pour le troisième paragraphe), ou encore *Démocratie*[146]. Cette forme vocative présente l'intérêt

145 M. Murat, *op. cit.*, p. 19.
146 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, respectivement p. 198-204, 238, 108, 169-170 et 266.

de déplacer la visée du discours sur un plan autre, celui d'une véritable mise en scène du dire ; dans un texte comme « Entends comme brame... », par exemple, où l'impératif « *Entends* instaure un rite de parole. Ouverture presque performative du cérémonial poétique, qui entre dans le paradigme des actes de fondation du langage dont le *cano* antique fixe un modèle »[147]. Cette dimension performative constitue l'un des aspects essentiels de la théâtralité du texte rimbaldien, en ce que l'accomplissement dans l'énonciation est au principe même de l'acte théâtral.

Du point de vue de la forme, d'autres indices permettent de définir ce caractère, notamment dans *Une saison en enfer*. Danielle Bandelier évoque ainsi le rythme oratoire du prologue[148] ; pour André Guyaux, le « ton de l'œuvre s'apparente à l'éloquence des prédicateurs, au genre du sermon »[149]. Nakaji enfin suggère « à titre d'hypothèse l'influence de l'éloquence sacrée (...) sur le discours de *Mauvais sang* (et peut-être sur l'ensemble d'*Une saison en enfer*) »[150]. Du point de vue du style, ce dernier relève un certain nombre de traits caractéristiques de l'éloquence oratoire : la présence d'un « vocabulaire moral », d'un « rythme à deux temps », la fréquence de « l'exclamation », de l'impératif, de « l'emphase » et de « l'autoprédication », et surtout la récurrence du procédé de la « question posée à l'assistance »[151]. De manière générale, il semble qu'à l'instar de la Lulu de *Dévotion* Rimbaud conserve un certain « goût pour les oratoires ». Néanmoins, ce qui intéresse notre réflexion, dans ce contexte, concerne davantage la position dans laquelle se place la voix qui parle, dans la mesure où, encore une fois, elle a recours à des méthodes stylistiques visant à se théâtraliser par l'autoproclamation à un statut presque supérieur ; la caractéristique oratoire de la parole rimbaldienne semble alors opérer parfois un glissement vers autre chose.

Le pas peut rapidement être franchi de la lecture d'une parole oratoire à celle d'une véritable « parole oraculaire »[152] au sens où Michel Gailliard dit qu'elle est propre au *haïkaï* et plus généralement au fragment poétique, forme dans laquelle s'inscrit une bonne

147 Philippe Bonnefis, art. cit., p. 57.
148 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 55.
149 A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 19.
150 Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 87.
151 *Ibid.*, p. 87-89.
152 Michel Gailliard, « Le Fragment comme genre », *Poétique* n° 120, Seuil, novembre 1999, p. 396.

part de l'esthétique rimbaldienne, notamment celle des *Illuminations*[153]. « C'est oracle ce que je dis », affirme Rimbaud, non sans ironie, dans la deuxième partie de *Mauvais sang*. Lorsqu'il adopte la posture du prophète, c'est sans doute une manière de « parodier ses propres intonations déclamatoires du Voyant »[154]. Il ne faut pourtant en rien minimiser la vocation qu'a Rimbaud de donner à entendre une parole définitive. Les mécanismes elliptiques qui sont à l'œuvre dans *Une saison en enfer* le manifestent, et c'est d'autant plus évident lorsque l'on s'attarde sur le passage du brouillon au texte définitif : les corrections vont le plus souvent dans le sens d'une concision lapidaire. Les modifications sont souvent des coupes, Rimbaud travaille vers une « suppression de ce qui dilue le style » et exploite « une tendance spécifique de la langue écrite à condenser le sens, sans forcément le rendre plus clair »[155]. C'est également le cas en ce qui concerne les modifications effectuées, dans *Alchimie du verbe*, sur les poèmes antérieurs ici repris ; ces corrections tendent à condenser la parole, à la rendre plus elliptique. Pierre Brunel rappelle combien une « parole oraculaire est d'abord une parole abrupte (...). C'est ensuite une parole obscure »[156]. L'ellipse est caractéristique de la forme de l'oracle, et l'*empressement* du style suffit parfois à mimer une dimension prophétique. On pense à la *Saison* bien sûr, mais peut-être encore davantage à certains textes des *Illuminations* tels que *À une raison*, *Départ* ou *Jeunesse*.

Si Rimbaud est bien le « poète de l'ellipse et du bond »[157], il ne s'agit pas d'exalter la parole rimbaldienne, de faire d'elle, à la suite de nombreuses lectures, la « fleur du mystère » dont parle André Guyaux avec ironie. Faisant suite à Aragon, celui-ci stigmatise la tendance dangereuse de nombreux exégètes à cette sacralisation systématique des mots que prononce le poète[158]. Au niveau du style, il reste toutefois indéniable que le verbe rimbaldien prend plaisir à se donner l'aspect de l'oracle. Le caractère énigmatique du discours rimbaldien s'affirme souvent dans la formule lapidaire, et c'est la conjonction de ces deux dimensions qui donne au propos rimbaldien

153 Comme le développe de façon très convaincante l'étude d'André Guyaux *Poétique du fragment*, *op. cit.*.
154 M. Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*, p. 22.
155 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 55.
156 P. Brunel, notice pour *Une saison en enfer*, édition à la Pochothèque, *op. cit.*, p. 403.
157 Saint-John Perse, lettre à Jacques Rivière du 18 juillet 1913, « Lettres de jeunesse », *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 707.

l'apparence d'une prophétie. Nous pouvons en conclure que, si la narration d'*Une saison en enfer* se fait oraculaire, c'est dans le cadre d'une volonté, chez Rimbaud, d'établir un mode de communication emphatique et, par ce biais, de lui-même se positionner comme instance supérieure. Ce que le statut du *je*, comme nous avons pu le voir précédemment, réclamait, le discours le relaie à travers le mode d'instauration de la parole.

e) Deuxième personne et mise en place d'une structure dialoguée

Pour terminer, et en vue d'aborder, dans la continuité des questions de langue, celle des structures, il nous faut voir dans quelle optique de parole s'inscrit cette oralité. Considérons d'abord le fait que le schéma de la langue écrite littéraire « contraint le scripteur à censurer, avant que d'écrire, ce qui ne serait pas pleinement et rationnellement signifiant. Le tissu plus lâche de la langue orale et familière permet au sens de se créer en dehors de la logique grammaticale, par des variations expressives en elles-mêmes »[159]. Et en effet, la langue parlée ne vise pas nécessairement l'information, ni l'efficacité dans la transmission rationnelle du message. Or c'est sans doute aussi l'une des caractéristiques du message poétique. Pour Olivier Soutet, la fonction poétique du langage est « centrée sur le message en tant qu'il se définit par sa forme et non seulement par son contenu d'information »[160]. Elle fait partie, au même titre que la fonction phatique, des fonctions linguistiques de second ordre, liées à la dimension réflexive du langage. Cette fonction phatique du langage « renvoie au mécanisme même de la transmission à seule fin d'en confirmer l'existence »[161]. Pour Zumthor, elle joue à plein dans la pratique de la poésie orale : « jeu d'approche et d'appel, de provocation de l'Autre, de demande, en soi indifférent à la production d'un sens »[162]. L'oralité qui se dégage du texte de Rimbaud contribue à ce que le discours poétique frôle parfois un mode d'expression de type phatique. Comme nous l'avions signalé plus haut, c'est le plus souvent dans le contexte d'une adresse à l'autre qu'intervient le mode exclamatif, marque par excellence de

158 André Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 197.
159 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 46.
160 Olivier Soutet, *Linguistique*, PUF, 1995, p. 119.
161 O. Soutet, *op. cit.*, p. 120. Voir aussi A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 32-33. Dans le contexte de la représentation théâtrale, la fonction phatique est celle qui crée le lien entre la scène et la salle.
162 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 32.

l'oralité (qu'il s'agisse des poèmes *Le Forgeron*, *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* ou encore des parties les plus discursives d'*Une saison en enfer*).

En outre, la fonction phatique du langage traduit une volonté de contact entre un émetteur et un récepteur. Elle est le signe d'un besoin de l'autre, qui se lit par exemple dans les apostrophes au lecteur, et qui conduit le poète à mettre en place une structure dialoguée. Celle-ci fait alors s'apparenter le texte poétique à un texte de théâtre. C'est l'adresse à l'autre qui fait le lien entre un monologue, tel qu'il se met en place dans l'œuvre rimbaldienne (notamment dans *Une saison en enfer*), et la forme du dialogue : « la figure la plus utilisée dans le monologue est, sans nul doute, l'apostrophe qui, par nature, appartient au dialogue »[163]. Larthomas fait néanmoins la différence entre l'apostrophe de théâtre et l'apostrophe dans le texte poétique, qui lui permet de signaler – point qu'il nous faut garder à l'esprit en permanence – « la difficulté de conjuguer, dans une œuvre de théâtre, la force dramatique et la force poétique d'un style »[164]. L'apostrophe, et c'est d'autant plus vrai lorsqu'elle passe par la seconde personne du pluriel, s'inscrit dans l'ambiguïté d'une adresse au lecteur.

Dès lors, sans toutefois prolonger à l'excès une réflexion qui demanderait une étude complète et approfondie, il semble ici utile d'examiner brièvement comment s'élabore le rapport à l'autre dans le texte rimbaldien. Théoriquement, la mise en place d'un interlocuteur engage le poème dans une perspective d'ouverture, laquelle semble absente de la poésie de Rimbaud. Pourtant l'interpellation y existe ; mais l'interpellé demeure le plus souvent impossible à identifier : à qui sont posées les questions d'*Enfance V* ou de *Conte* ? Qui sont les *tu* de *À une Raison*, *Honte*, *Éternité* ou encore de *Métropolitain* ? De manière générale, la seconde personne est frappée d'indécision. Dans *Phrases* en particulier, où le *tu* mais aussi différentes formes du *vous* sont convoquées, on ne peut contester que « les instances personnelles sont complexes, mouvantes, peut-être allusives – en tout cas difficiles à identifier (…). Nous sommes dans un univers familier et angoissant où les rôles s'échangent »[165]. Le *je* se mêle au *nous* mais aussi au *vous*,

163 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 374.
164 *Ibid.*, p. 348.
165 M. Murat, *op. cit.*, p. 297.

lequel change de statut selon la phrase. Lorsque l'adresse est plus claire (comme c'est le cas dans *Les Réparties de Nina*), elle s'ancre dans une mise en scène qui désincarne aussi bien la voix du *je* que celle du *tu*. Rimbaud s'adresse souvent aux éléments : « Nature, berce-le chaudement » (*Dormeur du val*) ; « Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges » (*Après le Déluge*), ou à une entité générale qui semble en définitive appartenir davantage à son univers propre ou à celui du poème que relever d'une véritable extériorité (« Pas de comparaison avec vos Fakirs », dans *Parade*). La mise en scène plurielle de *Comédie de la Soif*, cette transcription de différents échanges, apparaît davantage comme l'expulsion de voix intérieures contradictoires que comme un véritable désir de restitution d'une série de dialogues.

Pourtant, dans *Antique*, il s'adresse explicitement au « Gracieux fils de Pan », de même que dans *Mes petites amoureuses* il dédie en quelque sorte son texte à une pluralité de figures féminines. Mais à aucun moment on ne perçoit véritablement une voix qui cherche à faire partager sa pensée à une altérité de niveau égal ; chaque fois l'ironie pointe, effaçant dès lors celui qui dit *je*, niant celui à qui est dit *tu*. C'est le cas encore dans ce poème entièrement construit sur l'interlocution qu'est *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* : le *on* du titre se substitue au *je*, permettant au *je* de ne plus assumer la mise en relation avec le *tu*. Mais c'est dans *Une saison en enfer* que ce rapport biaisé avec la deuxième personne est le plus net ; pour Nakaji le *je* est seul et « le plus souvent, la parole se rapproche d'un soliloque de théâtre »[166]. Plus précisément, le destinataire n'est jamais clairement autre ni clairement lui-même.

Danielle Bandelier développe une réflexion complète autour du statut de la deuxième personne dans ce texte et constate qu'elle peut représenter tour à tour Satan et les autres damnés « qui finissent par s'étendre à toute l'humanité », les figures de l'autorité quelle qu'elle soit (prêtres, professeurs ou maîtres, philosophes ou gens d'église, Général, parents, magistrat, empereur ou marchand...), le narrateur ou encore le narrateur qui se parle à lui-même[167]. Cet examen approfondi, auquel nous renvoyons,

---

166 Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 66. Voir également p. 80 et p. 81-82, le tableau des destinataires de la parole dans *Mauvais sang*.
167 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 191. Voir l'ensemble du chap. IX.

l'amène à conclure à « l'absence d'une deuxième personne consistante et séparée du JE ou, pour le moins, à l'impossibilité d'un dialogue avec elle. La seule communication possible par le discours semble s'instituer à l'intérieur du JE »[168]. Sa pensée nous éclaire d'autant plus qu'ailleurs elle précise que « TU, NOUS, VOUS sont des acteurs secondaires qui servent de repoussoir ou d'extension à la première personne ; et encore : seulement dans les cas où ils jouissent, par rapport à elle, d'une certaine autonomie. Ils n'existent que dans une vision théâtrale de la vie qui n'est pas narrée, mais mise en scène »[169]. De manière plus générale, s'il est vrai que Rimbaud s'adresse plus facilement à un mythe (*Ophélie*), ou à une abstraction (ainsi au deuxième vers du sonnet des *Voyelles*) qu'à une réalité incarnée, c'est sans doute que son rapport poétique à l'autre ne peut s'exprimer que par le biais d'une intériorisation ou d'un effacement de lui-même au profit d'une voix factice, d'une voix *théâtralisée*. Mais surtout, ce qui nous intéresse ici c'est que la deuxième personne, en ce qu'elle implique la première, suppose la mise en place d'un dialogue, indice fortement marqué de théâtralité. Sa récurrence invite alors à croire à l'existence d'un modèle théâtral dans les structures de l'œuvre.

Si nous ne voyons pas avec Nakaji[170] un dialogue dans les premières lignes d'*Adieu*, le discours de la *Vierge folle* est en revanche exemplaire à ce titre. Le dialogue y structure la narration, dont la dramatisation est accentuée par des effets de suspens, des citations en discours direct ou des changements de locuteurs. Dans le cas très particulier d'*Un cœur sous une soutane*, le dialogue apparaît – qu'on l'envisage comme romanesque ou dramatique – dans sa conformation exacte, comme retranscription d'un échange entre deux personnages clairement déterminés et distincts. Il introduit au sein de la narration une théâtralisation des personnages en faisant résonner leurs voix (ainsi l'écriture mime-t-elle l'intonation dans le discours du supérieur moquant les poésies de Léonard).

Nous avons évoqué plus haut l'idée que la forme dialoguée était un moyen de se mettre en scène et de se livrer en quelque sorte de manière plus directe à ce *combat spirituel* qui fait en grande partie l'objet d'*Une saison en enfer*. Mais c'est aussi pour

168 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 195.
169 *Ibid*., p. 212.
170 Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 213-214.

Rimbaud le moyen de se créer un interlocuteur. Les interventions factices des autres voix sont surtout prétexte à développer sa pensée auprès d'un public imaginaire. Le « Va, démon ! » dans *Nuit de l'enfer* lui permet par exemple d'interpeller un protagoniste invisible mais récurrent. Le dialogue s'installe avec la figure du « cher Satan », de même qu'avec les gens d'Église et les philosophes, dont les mots sont retranscrits dans *L'Impossible*. Mais il faut conserver à l'esprit que ce dialogue n'est que mime, et que l'adresse est *toujours* fictive ; c'est le cas de l'adresse à Satan, si l'on considère avec Bandelier que ne « prétendant pas à la sincérité, le damné n'a pas besoin de témoin »[171]. De même, le fait que les deux interlocuteurs soient aussi inidentifiables l'un que l'autre désamorce la légitimité du dialogue. Les instances de parole se perdent, aussi bien du côté du narrateur que des protagonistes qu'il invente pour aussitôt les faire disparaître. L'adresse, dont on verra qu'elle constitue un critère de théâtralisation plus essentiel que la forme dialoguée à proprement parler, est une adresse en recherche d'elle-même.

Le poème « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... » fonctionne lui aussi comme poème-dialogue à tendance dramatique[172] ; il s'y met effectivement en place un dialogue avec le cœur, l'esprit mais aussi avec les « frères », les « amis » ou encore les « noirs inconnus ». Dans *L'Éternité*, on a affaire à un embryon de dialogue ; *Comédie de la soif* et même *Les Réparties de Nina* sont quant à eux des dialogues à part entière, où cette fois les différentes voix sont citées comme telles. Le phénomène est également frappant dans le poème *Démocratie*, où la mise entre guillemets et l'utilisation du *nous* situent le poème comme discours adressé, l'orateur s'intégrant à son public. L'expression d'un besoin d'écoute se fait donc jour, après qu'ait été assumé le besoin de parole, ce que trahit l'abondance des exclamations dans ce sens : « Comment vous le décrire ! Je ne sais même plus parler » (*Vierge folle*) ; « Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels Pater et Ave Maria. Je ne sais plus parler ! » (*Matin*) ; « ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire » (*Mauvais sang*), etc. Même s'il faut rester conscient, comme le montre Bernard Martin à propos de l'adaptation du

171 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 190.
172 Voir 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. 52.

roman[173], du fait que la forme du dialogue ne suffit pas à faire théâtre, s'effectue alors la mise en place d'éléments et de structures qui fondent, au moins en apparence, les bases d'un processus de communication théâtrale.

C) Mise en scène du texte

Au moment de conclure ce chapitre sur la théâtralité du discours, il est nécessaire de s'attarder quelque peu sur un point particulier, qui caractérise certains textes de Rimbaud. Cette particularité consiste dans cette manière qu'a parfois le texte de se présenter lui-même, de s'autoproclamer texte littéraire. Le discours qui s'entend derrière le texte acquiert dès lors une grande force de théâtralité, puisque l'auteur, après avoir été le metteur en scène de lui-même, devient le metteur en scène de son texte. Cette manière de stratégie littéraire est notamment lisible dans le rapport que tissent les vers et la prose dans l'œuvre rimbaldienne, rapport d'opposition formelle mais aussi de continuité, puisque l'œuvre de Rimbaud suit une évolution assez nette, qui va globalement du vers à la prose ; rapport concomitant parfois, tout en étant un rapport d'imbrication. Le texte exemplaire à ce titre et sur lequel nous appuierons la majeure partie de notre réflexion est bien sûr la section *Délires II* d'*Une saison en enfer*. Rimbaud use néanmoins de ce type de procédés dans d'autres textes, et surtout dans ses deux lettres du Voyant, documents dont la composition en forme d'art poétique en fait des modèles de définition de la création rimbaldienne.

a) Procédés de présentation textuelle

Si nous employons le terme de « procédé », c'est afin de donner à entendre la dimension volontariste du choix opéré par Rimbaud pour la présentation de certains de ses textes. Ce type de fonctionnement apparaît dans des cas comme celui de la section *Délires I*, où John E. Jackson[174] analyse comme des didascalies l'ouverture et la fermeture

173 Bernard Martin, *op. cit.*, p. 254 *sqq*.
174 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* n° 4, 1996, p. 70.

du texte (depuis le « Écoutons la confession » liminaire jusqu'au « drôle de ménage » final), attestant la mise en place d'un dispositif énonciatif. Mais c'est dans la manière dont la prose annonce les vers qu'il est le plus frappant. Comme nous l'évoquions plus haut, il est particulièrement visible dans un texte tel que *Délires II* ; c'est globalement le même qui est à l'œuvre dans ses lettres littéraires à Banville ou à Izambard, et surtout bien sûr dans les lettres à Demeny, notamment la lettre du 15 mai 1871. Si les lettres sont un programme, *Alchimie du verbe* peut être conçu comme un bilan[175]. Le mode d'introduction (ou de commentaire conclusif) des poèmes dans ces différentes lettres est intéressant à observer dans le détail :

> Introductions :
> – *À Banville, le 24 mai 187O :* « Ne faites pas trop la moue en lisant ces vers... »
> – *À Izambard, le 25 août 1870 :* « Je vous envoie ces vers ; lisez cela un matin, au soleil, comme je les ai faits : vous n'êtes plus professeur, maintenant, j'espère !... »
> – *À Izambard, le 13 mai 1871 :* « Je vous donne ceci : est-ce de la satire, comme vous diriez ? Est-ce de la poésie ? C'est de la fantaisie, toujours. – Mais, je vous en supplie, ne soulignez ni du crayon, ni – trop – de la pensée »
> – *À Paul Demeny, le 15 mai 1871 :* « J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle. Je commence de suite par un psaume d'actualité » ; « Ici, j'intercale un second psaume, hors du texte : veuillez tendre une oreille complaisante, – et tout le monde sera charmé. – J'ai l'archet en main, je commence : » ; « Et finissons par un chant pieux »
> – *À Paul Demeny, le 10 juin 1871 :* « Voici, – ne vous fâchez pas, – un motif à dessins drôles : c'est une antithèse aux douces vignettes pérennelles » et il répète « Voici : – ne vous fâchez pas – » avant de donner *Le Cœur du pitre* (une des versions du *Cœur volé* des *Poésies*).
>
> Conclusions :
> – *À Banville, le 14 juillet 1871 :* « C'est le même imbécile qui vous envoie les vers ci-dessus, signés Alcide Bava. – Pardon. »
> – *À Izambard, le 13 mai 1871 :* « Ça ne veut pas rien dire. »
> – *À Paul Demeny, le 15 mai 1871 :* « Voilà. »
> – *À Paul Demeny, le 10 juin 1871 :* « Voilà ce que je fais. »

L'usage constant du présentatif (qui intervient également dans le corps des lettres, à tout propos) confère à cette annonce un aspect tantôt artificiellement solennel (surtout dans les lettres à Banville), tantôt visiblement ironique. Le présentateur a parfois des réticences, il

175 Voir Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 150.

met en garde, il anticipe la critique, mais toujours les textes sont annoncés, jamais ils ne s'intègrent abruptement au discours. À moins d'être donnés tels quels, comme c'est le cas pour *Les Effarés* ou pour les deux premiers poèmes de la lettre du 10 juin 1871 (*Les Poètes de sept ans* et *Les Pauvres à l'église*), envoyés respectivement à Aicard et à Demeny sans qu'il n'y ajoute ni introduction ni commentaire.

En outre, le fait de clore ces autocitations par un commentaire, ou bien par la répétition du présentatif, peut apparaître comme une sorte de justification gênée, liée à la reprise de la parole prosaïque après l'acte difficile que représente la soumission d'un poème à autrui. Le discours prosaïque apparaît donc dans ces lettres comme un relais, permettant une véritable mise en scène de l'autre type de parole ici à l'œuvre, la parole strictement poétique. Pourtant, le mélange s'opère parfois, le jeune poète annonçant son discours théorique de la même façon qu'il annonçait ses poèmes, amplifiant d'autant plus le sentiment de théâtralité que c'est sa voix personnelle (et non plus celle qui s'exprime, différée, dans le texte poétique) qui est mise en avant : « Voici de la prose sur l'avenir de la poésie », prévient-il en effet, toujours dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871. Le procédé de présentation textuelle apparaît comme un ressort dramatique en ce qu'il permet comme le formule Georges Poulet de « *renforcer* le présent, de le détacher de ce qui précède, de faire en sorte que le lecteur ait l'impression que la véritable action débute juste au moment où l'exclamation est prononcée »[176].

Tout ceci permet aussi d'entrevoir la manière dont se fait chez Rimbaud le passage d'un processus d'autocitation épistolaire à celui qui est mis en œuvre dans *Alchimie du Verbe*, où le texte versifié acquiert un statut extrêmement particulier. La question se pose de savoir dans quelle mesure la prose a véritablement pour fonction d'introduire les vers et à quel point les deux fonctionnent en opposition. Danielle Bandelier démontre à partir du jeu sur la ponctuation que la relation entre les poèmes en vers et la prose qui les encadre « suit un mouvement qui part d'une opposition, progresse vers une assimilation, pour finir sur une nouvelle distinction »[177]. Le point, utilisé au début, exprime la séparation ; les deux points, qui constituent logiquement la marque de ponctuation la plus

176 G. Poulet, *op. cit.*, p. 127.
177 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 156.

fréquente en introduction des poèmes, « lient la théorie à l'exemple » ; enfin, le point d'exclamation, qui n'apparaît qu'une seule fois, montre qu'à ce moment-là « l'expressivité a repris le pas sur l'explication »[178]. Les marquages typographiques (blancs, longs traits horizontaux, les titres eux-mêmes) achèvent d'instituer la structure du texte en révélateur du rapport de l'auteur à ses poèmes.

Ces deux voix distinctes que font entendre, d'un côté la prose, de l'autre les vers, peuvent être conçues comme la voix poétique et la voix biographique, la voix passée et la voix présente. Les poèmes sont annoncés au passé et mis en scène sous le nom de « silences », de « nuits » ou de « vertiges », ou encore sous celui « d'espèces de romances ». Si *Alchimie du verbe* est une partie beaucoup moins orale, on l'a vu, elle n'en demeure pas moins révélatrice d'un certain aspect du rapport que Rimbaud entretient à son propre texte. C'est le rapport de l'orateur à son discours, certes, mais surtout le rapport du présentateur à l'objet qu'il présente. La disposition d'*Alchimie du verbe*, de même que celle de la lettre à Paul Demeny, illustre particulièrement bien cette forme de stratégie narrative bien spécifique dont use Rimbaud, et qui fait de lui le metteur en scène, au sens d'organisateur extérieur, de son propre texte. Cette technique détermine chez l'auteur, encore une fois, un positionnement (artificiellement) objectif, et même parfois ironique et empreint de distance.

Cette objectivité vient notamment de ce que le narrateur n'adopte plus le point de vue de l'auteur en train d'écrire mais bel et bien du critique, quand bien même il s'agit d'une autocritique. Ici plus que dans les lettres, le temps qui s'est écoulé entre l'écriture des vers et celle de la prose qui les encadre confère au discours prosaïque une distance critique. Le rapport entre le vers et la prose acquiert un statut polémique. Néanmoins le débat sur la dimension palinodique[179] du texte n'a pas sa place en tant que tel dans notre réflexion, et c'est la dimension anthologique qui fait davantage sens. Michel Murat l'indique en rappelant que les « variantes de la *Saison* (…) doivent être regardées à la fois

178 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 156.
179 C'est notamment l'opinion qui semble ressortir des analyses d'André Guyaux (« Alchimie du verbe », *L'Information littéraire*, janvier-février 1984, repris dans *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 31-41) ou de Danielle Bandelier (*op. cit.*, chap. VIII, p. 137-183). Michel Murat quant à lui conteste ce point de vue (*op. cit.*, p. 106).

comme une modification du corpus ; comme une accentuation de certains des choix formels et esthétiques qui le gouvernent ; et comme une interprétation de sa poétique »[180].

Il est toutefois possible de rapprocher ce procédé de celui que Larthomas signale à propos du théâtre moderne (il cite aussi bien Courteline que Giraudoux, Cocteau, Anouilh ou Obaldia), où « la forme ancienne est jugée suffisamment surannée pour pouvoir être utilisée à d'autres fins que poétiques ; et paradoxalement, c'est à des formes nouvelles, au verset par exemple, ou tout simplement à la prose, qu'est confié le rôle d'exprimer la poésie »[181]. Or c'est exactement ce qui se passe dans *Alchimie du verbe* ; dans cette perspective, il est possible de dire que la forme surannée qu'est le vers est essentiellement vouée à des fins parodiques, l'essence du poétique appartenant à une prose pseudo-didactique. À travers cette forme si particulière, ce procédé textuel inédit, cette prosopopée d'un genre nouveau, où l'abstraction qui parle, c'est le poème lui-même, Rimbaud permet non seulement la mise en scène de son propre matériau poétique mais va jusqu'à mettre en scène l'écriture elle-même dans son processus d'accomplissement. Peut-être faut-il voir que dans ce texte se joue le véritable enjeu de la théâtralité rimbaldienne, et que « la scène qui se joue, se répète et se dénonce n'est autre que celle de *l'entrée en scène de la poésie* »[182]. Comme le font remarquer Pierre Brunel et Danielle Bandelier, les guillemets qui ouvrent *Une saison en enfer* ne se referment jamais[183]. Or cette ouverture qui laisse un vide, un suspens dans le processus présentatif constitue selon nous un schéma qui est celui-là même de la théâtralité rimbaldienne : toujours amorcée, toujours avortée.

Il convient de se demander dans quelle mesure le rapport entre vers et prose est d'illustration, et dans quelle mesure les vers servent d'exemples concrets, de réalité scénique, peut-on presque dire, à l'abstraction de la mise en scène théorique que constitue la prose embrassante. François Régnault rapproche, sous ce rapport, *Alchimie du verbe* de la *Vita nova* de Dante. Pour lui, le commentaire appartient à la fiction poétique ;

180 M. Murat, *op. cit.*, p. 30.
181 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 405.
182 A.-E. Berger, *op. cit.*, p. 168.
183 P. Brunel, édition d'*Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 51 et D. Bandelier, *op. cit.*, p. 185.

néanmoins, si le poème est *à dire*, le commentaire est *à ne pas dire*[184]. Ce qui signifie que, quelle qu'en soit l'intention, parodique, critique ou laudative, le commentaire désamorce systématiquement la possibilité du poétique, et finalement la crédibilité même du texte en termes littéraires. La notion d'illustration nous intéresse au titre qu'elle renvoie, de fait, à la question de la représentation, au sens de monstration, du texte par son auteur. En réalité le poème n'illustre pas, il reflète ; c'est cette thématique du reflet que développe Danielle Bandelier, avec toute l'ambiguïté que comporte cette manière si particulière de refléter : les poèmes « réfléchissent la prose directement et par antithèse »[185]. Les poèmes seraient donc l'équivalent, mais différemment orienté et/ou à l'impact plus faible, de ce que dit la prose, le texte englobant, que Murat envisage comme « hiérarchiquement dominant »[186]. Mais le problème est-il véritablement à considérer sur un plan qualitatif ? Si l'on considère la vocation analytique et autocritique d'*Alchimie du verbe*, on admettra que la supposée dégénérescence, non pas de la version antérieure à celle de la *Saison*[187], mais bien de la prose aux vers, ne fait que confirmer l'idée selon laquelle Rimbaud utilise ses textes comme supports d'une mise en scène de l'écriture. Une mise en scène où il mime son propre procès.

b) Structure « operadique »[188] du texte rimbaldien

Enfin, il serait difficile, lorsque l'on s'attache à relever la théâtralité du texte de Rimbaud en tant qu'elle se discerne dans l'alternance entre vers et prose, de ne pas songer à la forme particulière qu'est celle de l'opéra. Le rapprochement a souvent été fait entre cette alternance et celle que l'opéra met en place entre les airs et les récitatifs. L'aspect musical que prennent la plupart de ces pièces (*Faim*, *L'Éternité*, « Ô saisons, ô châteaux... » et bien sûr *Chanson de la plus haute tour*) les fait s'apparenter aux parties chantées, tandis que la prose explicative revêt l'aspect d'un récit à la fonction d'ordre structurel et dramatique. Nous avons déjà évoqué le goût de Rimbaud pour les ariettes et

184 François Régnault, « Comment dire du Rimbaud ? », *Le Millénaire Rimbaud*, Alain Badiou *et al*., Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 1993, p. 128.
185 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 158. Voir aussi les chapitres VI et VII, p. 99-136.
186 M. Murat, *op. cit.*, p. 31.
187 Cette question de l'amélioration ou de la détérioration de la qualité poétique des poèmes d'une version à l'autre a fait l'objet de nombreux commentaires, souvent divergents (voir notamment D. Bandelier, *op. cit.*, p. 138-139).

le rapprochement qu'il est possible d'effectuer entre les « espèces de romances » d'*Alchimie du verbe* et ces petites mélodies légères très en vogue au XIX[e] siècle. S'opère ici une véritable mise en scène de ces « refrains niais » et de ces « rythmes naïfs », et dès lors la théâtralité d'*Une saison en enfer* prend la forme de l'opéra. Nakaji démontre la pertinence de ce rapprochement en découpant le texte à la manière d'un livret, en cinq récitatifs (la prose) entrecoupés de cinq airs (les vers), puis une coda (la clausule)[189]. Le lien avec l'opéra se fait surtout en termes de structure (Nakaji voit un *adagio* ou un *larghetto* dans le premier « récitatif », un temps de transition entre deux airs typiques de l'opéra dans le quatrième et un final d'opéra dans le dernier). Mais il est également visible selon le commentateur dans le rapport entre la cristallisation qui s'opère dans l'alchimie, et dans la création poétique en général dès lors qu'elle cherche à « trouver une langue », et celle qui fait se matérialiser les airs dans l'opéra : « les récitatifs font progresser l'action en marquant les facettes et les étapes d'une autobiographie dramatique, alors que les airs fixent des moments intenses, moments de cristallisation »[190].

Il semble cohérent d'évoquer à propos de la poétique rimbaldienne ce mode de création où se combinent harmonie et rapidité dans la vision, forme spectaculaire la plus adéquate pour décrire le mode d'élaboration poétique exploité par le poète. La recherche de l'harmonie dans l'instantané[191] caractérise la poétique des *Illuminations*, et participe à plein de la théâtralité de ces textes. Le mode d'élaboration poétique chez Rimbaud, en tant que processus, s'apparente à la volonté d'orchestration totale des sens qui est à l'œuvre dans l'opéra : ils combinent tous deux le visuel et l'acoustique, le théâtral et le poétique. Et ce n'est sans doute pas un hasard si Rimbaud recourt si souvent à la forme du spectacle musical, de l'opéra-comique à l'*opéra fabuleux*. Les références à l'opéra, déjà relevées dans le premier chapitre, justifient cette comparaison. Nakaji précise que cette « simulation d'un opéra » se retrouve également, comme une mise en abyme, dans l'un

188 Néologisme rimbaldien, tiré de *Nocturne vulgaire*.
189 Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 143-148.
190 *Ibid.*, p. 155.
191 Qui sont les deux caractères que Louis Forestier attribue à la création rimbaldienne (art. cit., p. 158).

des poèmes (*Âge d'or*) ainsi que dans un texte antérieur, *Comédie de la soif*[192]. Gardons néanmoins à l'esprit que le recours de Rimbaud à la forme de l'opéra ne se départit pas d'un caractère parodique, comme le montre notamment la brisure provoquée par la coda finale[193]. Le modèle, encore une fois, est convoqué pour être détruit.

Le rôle des pièces en vers peut alors être analysé d'un nouveau point de vue. Les poèmes insérés n'ont d'ailleurs pas systématiquement de rapport avec ce qui les précède où les suit. La phrase qui précède le poème *Faim* n'a pas de rapport explicatif ou introductif direct avec le poème. De même, malgré les deux points, celle qui est située avant « Ô saisons ô châteaux... » n'amène pas naturellement au poème, quand bien même l'analyse permettrait sans doute de définir des rapports pertinents, ce qui n'est pas notre objet ici. La notion d'*intermède*, que convoque André Guyaux, a ceci d'intéressant qu'elle confère au texte une qualité de construction narrative et, pourrait-on dire, presque dramaturgique que n'offre pas l'hypothèse d'une simple livraison de textes commentés. De manière plus générale, il est possible de dégager comme le fait Pierre Brunel sur l'ensemble de la *Saison*, une « structure polyphonique » qui caractérise le texte dans son entier, où s'exprimerait cette « polyphonie des diverses voix du moi » que nous avons commentée au long de ce chapitre : « *Une saison en enfer* se présente comme un opéra de ce genre, avec de grands airs (celui du thaumaturge, par exemple, dans "Nuit de l'enfer"), avec des duos, avec des chœurs alternés (dans "L'Impossible"), avec un finale qui dégage la voix du *primo uomo* »[194]. La structure « operadique » du « carnet de damné » nous amène alors à envisager une réflexion plus générale sur la structure dramatique des textes rimbaldiens.

192 Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 153 et 169.
193 *Ibid.*, p. 173-174.
194 P. Brunel, édition d'*Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 60.

Chapitre III : Structure dramatique

Ces dernières réflexions nous invitent donc à aborder, à ce point de notre développement, la question du caractère éventuellement dramaturgique du texte rimbaldien. Il faut se demander dans quelle mesure le texte rimbaldien obéit tant soit peu, en termes de structure, aux règles qui codifient l'art dramatique. Le terme de dramaturgie, on le sait, bénéficie d'une ambiguïté particulière et a fait l'objet de débats[1] ; nous souhaitons, à titre d'hypothèse, l'utiliser dans l'acception classique telle que Jacques Scherer la développe dans *La Dramaturgie classique en France*, où il retient surtout la dimension technique de cette notion et ce qu'elle implique en termes de procédés, le tout envisagé du strict point de vue de l'auteur[2]. Il est évident que les textes de Rimbaud ne sont pas structurés comme des pièces de théâtre ; néanmoins il est possible de dégager certains critères communs qui peuvent rendre une adaptation scénique possible. Il nous faut en revanche préciser que nous ne traiterons que de ce qu'offre le poème lui-même en termes de construction, sans nous préoccuper pour l'instant du résultat scénique et des tentatives effectuées dans cette perspective, ce qui sera notre objet en deuxième partie, dans le cadre d'une réflexion plus concrète sur l'adaptation. Il s'agit finalement, d'une certaine façon, de voir comment Rimbaud organise sa pensée poétique à la manière d'un « dramaturge à l'état sauvage »[3], selon l'expression de Petre Solomon parodiant Claudel.

A) Structure narrative des poèmes

Nous chercherons dans un premier temps à voir comment bon nombre des textes écrits par Rimbaud s'inscrivent dans un processus de narration qui les rend dramatiquement exploitables. Nous associons la dimension narrative au processus

---

1 Voir les définitions qu'en donnent Patrice Pavis, Bernard Dort et Jean-Pierre Ryngaert (respectivement, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 105 *sqq*., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, *op. cit.*, p. 265 *sqq*., *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 176 (lexique).

2 Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2001 (1950 pour la première édition). Voir notamment p. 11, 149 ou 437.

3 P. Solomon, « La vision dramatique de Rimbaud », art. cit., p. 199. Claudel parlait de Rimbaud comme d'un « mystique à l'état sauvage » dans sa préface aux *Œuvres* parue au Mercure de France en 1912, publiée à la NRF la même année et reprise dans « Accompagnements », *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 514.

dramatique, par opposition au principe lyrique, en vertu de la distinction qu'opère notamment Paul Zumthor entre ces deux registres[4]. Il faut néanmoins conserver à l'esprit que ce n'est là qu'un premier pas de l'analyse, et tenir compte de la spécificité, en termes structurels, du texte théâtral.

a) La question de la narration

Hors le cas *d'Une saison en enfer*, que nous traiterons séparément, il est possible de déceler dès les premiers textes une certaine disposition à la forme dramatique. Petre Solomon, dans son article sur la « vision dramatique » de Rimbaud, fait la remarque suivante à propos d'un extrait – *Prologue* – de ce que l'on a appelé le « Cahier des dix ans », premier écrit connu de Rimbaud : « Rimbaud donne ici libre cours à son imagination théâtrale, qui prend spontanément la forme d'un petit drame familial ». Il envisage ce texte comme un véritable « scénario », où se met en place une « dramaturgie personnelle ». Il voit en outre *Les Étrennes des orphelins* comme un « mélodrame » qui témoigne d'une « organisation dramatique remarquable par sa gradation » ; enfin *Le Forgeron* est perçu comme « encore plus dramatique structurellement »[5]. De la même manière, de nombreux textes de la première période témoignent d'une véritable qualité dramatique.

C'est même déjà le cas avec *Jugurtha*, poème scolaire en vers latins, dont Hédi Abdel-Jaouad dit qu'il « est conçu comme une pièce de théâtre, un drame historique traversé, comme dans la plupart des compositions latines de Rimbaud, par une tension et une vision théâtrales » ; il l'imagine « comme la reprise d'un drame ancien, la réactualisation théâtrale, moderne, d'une scène antérieure »[6]. Ce texte met en scène la rencontre entre Abdelkader et Napoléon, sous couvert d'une reconstitution de l'aventure de Jugurtha. Le héros qui sert de prétexte au poème se métamorphose en une figure plus contemporaine, qui est le vrai sujet du texte[7]. Or « le théâtre (…) favorise la dualité, voire le dédoublement, ainsi que le télescopage des époques et mêle réel et fiction, sublime et

4 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 100. Voir aussi p. 134-135.
5 P. Solomon, « La vision dramatique de Rimbaud », art. cit., p. 204-206.
6 Hédi Abdel-Jaouad, *Rimbaud et l'Algérie*, Paris/Alger, Paris-Méditerranée/Edif, 2004, p. 44-45.

grotesque ». Le texte passe ainsi, toujours selon Abdel-Jaouad, de la tragédie au drame, puis du drame à la comédie[8]. James Lawler quant à lui voit dans *Le Bateau ivre* « cinq parties étroitement imbriquées, évoquant les cinq actes d'une pièce de théâtre », et fait de cet agencement l'un des critères de la « densité poétique »[9] qui caractérise ce texte. Pour Pierre Brunel, c'est la structure en cinq temps d'*Angoisse* qui « s'impose d'emblée par une construction dramatique forte qui va de pair avec une construction syntaxique apparemment libre, déroutante même »[10]. On pense enfin au poème *Mémoire*, dont la construction et les ressorts en fait l'un des textes les plus dramatiquement structurés de l'œuvre. Cinq sections y déclinent personnages, décors et même situations (le départ de l'homme), sur une trame dont on ne peut éviter de la relier au drame personnel de la famille Rimbaud (le départ du père).

Mais c'est dans la question de la narration qu'il nous faut d'abord rechercher cette éventuelle dramaticité structurelle du texte rimbaldien. Si le théâtre est un lieu où l'on raconte des histoires, il paraît d'abord indispensable de voir dans quelle mesure il est possible d'en lire dans les textes de Rimbaud. Si l'on en revient aux définitions fondatrices, il est possible d'assimiler certains exemples du récit rimbaldien à une fable au sens où Aristote la définit comme devant être composée « de façon qu'elle soit dramatique et tourne autour d'une seule action, entière et complète, ayant un commencement, un milieu et une fin »[11]. L'unité d'action, qui permet de distinguer les fables des récits historiques, constitue un critère d'appréciation intéressant à appliquer au fonctionnement narratif des textes rimbaldiens. La nécessité d'une *histoire* fait toujours sens, quelles que soient les évolutions qu'ait connu le théâtre contemporain. C'est une question sur laquelle nous devrons revenir plus longuement lorsque nous aborderons sous un angle concret les adaptations des textes de Rimbaud à la scène ; signalons simplement ici que cette question est liée, du point de vue de la réception, à la difficulté qu'un spectateur peut éprouver à écouter le texte poétique, en tant que celui-ci est dénué de

---

7 Voir notre article à paraître dans le numéro d'*Europe* consacré à la Kabylie, mai-juin 2006.
8 H. Abdel-Jaouad, *op. cit.*, p. 45.
9 « poetic density comes above all from the concerted serial development of the metaphor of the self-aware drunken boat in five closeknit parts like the five acts of a play » (J. Lawler, *op. cit.*, p. 2).
10 P. Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 472.
11 Aristote, *Poétique*, Gallimard, « Tel », trad. J. Hardy, 1996 pour la rééd., p. 125.

structure propre à soutenir l'attention. Car en effet, comme le pointe fort justement Jean-Pierre Ryngaert après avoir constaté l'affaiblissement de la fable dans le théâtre contemporain, il « semble difficile d'envisager un théâtre dont la fable serait totalement absente, ne serait-ce que parce que le lecteur s'empresse d'en chercher et d'en reconstruire une »[12]. Si la narrativité d'un texte ne suffit bien sûr pas à en faire un texte de théâtre[13], elle lui donne une première assise pour affronter le passage à la scène.

La question du récit chez Rimbaud a souvent été abordée, notamment par André Guyaux à propos des *Illuminations*. Il est vrai que ces textes en prose offrent souvent l'aspect de petites histoires dont la dynamique est propice à l'instauration d'une certaine dramaticité. Jean Hartweg les qualifie même d'« épiques »[14]. Plus précisément, la part du récit dans les *Illuminations* est une manière de s'éloigner du genre ; l'exemple de *Conte* est significatif à cet égard, on l'a vu. Pierre Brunel parle même de « drames-minute » ou de « drames miniatures » à propos de *Phrases*[15]. Les caractéristiques narratives d'une partie des *Illuminations* contribuent à confisquer une bonne part de leur lyrisme, pour les identifier à un style épique au sens aristotélicien du terme. C'est là justement ce qui nous intéresse : comment le récit se structure chez Rimbaud, et comment ce récit est à même de fonctionner dans le cadre de la représentation théâtrale.

Car si certains fragments des *Illuminations* peuvent à première vue apparaître comme des morceaux de rêve pur, la plupart possèdent une structure en forme de récit. Des textes comme *Conte* ou *Royauté* apparaissent comme exemplaires à ce titre ; ce sont des textes où la narration « inscrit fortement le poème en prose dans un cadre générique, et constitue un important facteur de lisibilité »[16]. Cette lisibilité constitue un facteur non pas unique mais favorable pour l'accès à la scène. *Royauté* notamment, qui offre une action unique et lisible dans une trame plus globale (la fable), constitue un exemple de narration dramatique. Elle définit une situation avec des personnages déterminés, dans un contexte spatio-temporel relativement précis et une énonciation globale objective sur

12 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 176 (lexique).
13 Sur ces questions, voir B. Martin, *op. cit.*, p. 254 *sqq*.
14 J. Hartweg, art. cit., p. 84.
15 P. Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 262-263.
16 M. Murat, *op. cit.* p. 323.

laquelle viennent se greffer les subjectivités des personnages[17]. Et c'est justement dans ce mouvement que se loge l'intérêt du texte pour notre propos : par l'irruption des voix des personnages il dépasse la narration pour devenir la représentation du drame. Du conte il passe au théâtre, puisque celui-ci « n'a jamais le droit de ne pas être dramatique. Représentation de l'événement, il ne raconte pas ce qui arrive : la scène est un monde où il se passe quelque chose ; il ne suggère pas dans une image immobile un geste ou une action : il est scène et acte. La présence du drame ne peut être que dramatique »[18]. On voit ici l'insuffisance de la narration pure dans l'expression rimbaldienne, qui explique peut-être et le recours à la théâtralité, et le court-circuitage systématique de la narration.

Mais c'est dans des textes plus longs, et situés à la lisière entre prose et poésie, que cette question est la plus intéressante à poser. Nous l'avons dit, il nous faudra traiter le cas d'*Une saison en enfer* à part. Attardons-nous davantage sur les textes plus marginaux que sont les « Proses évangéliques », *Les Déserts de l'amour* et *Un cœur sous une soutane*. Signalons d'ailleurs que les premières sont très rarement, et c'est regrettable, convoquées dans les montages de textes poétiques, ce qui pourrait être à considérer comme le signe d'une dramaticité moindre. Ces textes sont surtout relativement peu connus, par comparaison au reste de l'œuvre, ce qui s'explique en partie par leur difficulté à s'inscrire dans une lignée précise vis-à-vis du corpus rimbaldien. Si leur tonalité est plutôt proche de celle de la *Saison*, la brièveté de ces textes rappelle davantage les *Illuminations*. Mais la dimension de parodie évangélique leur confère une forme de narrativité bien spécifique. Christian Angelet associe même ces proses à une démarche romanesque, y lisant les échos d'une certaine « pratique du roman réaliste, qui tendait à confier l'information moins au discours explicite du narrateur qu'aux détails descriptifs »[19]. Assimilé au récit biblique, le poème revêt l'apparence d'une histoire, notamment à travers l'usage du passé.

---

17 Sur les difficultés terminologiques de la lecture d'Aristote, on pourra se référer à Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Flammarion, 1943, rééd. Vrin, 2002 : « Il y a intérêt à réserver le mot action pour désigner l'idée dramatique, sorte de "schéma dynamique", principe de vie et d'unité, les mots *fable* ou *intrigue* qualifiant la trame des actions concrètes qui extériorisent l'action » (p. 27, note). Voir également la définition de « situation » par Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, p. 178 (lexique).
18 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 144.
19 Christian Angelet, art. cit., p. 1018.

De manière générale, la question des temps verbaux est un élément déterminant dans l'identification du récit, en ce que le choix du temps contribue à caractériser l'orientation structurelle du texte. L'indice temporel suffit parfois à inscrire le texte dans un processus narratif. Dans les *Illuminations*, les temps du passé apparaissent ainsi comme des indices de premier ordre, en ce que leur enchaînement obéit souvent aux règles de la construction narrative (dans *Conte*, *Royauté*, *Aube*, *Ouvriers* ou encore *Bottom*). Dans *Vagabonds*, le récit est précédé par deux exclamations, qui l'annoncent comme le personnage de théâtre annonce le récit qu'il va faire d'événements déroulés hors de la scène.

Dans *Les Déserts de l'amour* (qui sont eux aussi rarement convoqués dans les montages de textes[20]), le jeu sur les temps brouille la perspective narrative qui est d'abord installée grâce au prologue que constitue l'*Avertissement*. En dépit du fait que « c'est plutôt dans l'ordre du récit que Rimbaud souhaitait mener à bien son projet »[21], un passé simple factice, surtout dans le texte qui commence par « C'est certes la même campagne… », mime une action sans début ni fin, qui de toute façon sera réinitialisée en un autre lieu (et un autre temps ?) au « rêve » suivant[22]. André Guyaux parle d'ailleurs de « discontinuité onirique »[23] à propos de ce récit, notamment du fait de ces va-et-vient infligés aux temps verbaux, qui lui confère le caractère aléatoire du rêve. Le cas d'*Un cœur sous une soutane* est beaucoup plus net et a d'ailleurs fait l'objet de mises en scène relativement fréquentes[24]. On a ici affaire à un véritable récit, qui se présente d'ailleurs lui-même comme une « nouvelle » mais dont les dates égrenées font basculer vers la forme du journal intime. L'intérêt de ce texte est que sa forme narrative est associée à une

20 Dans notre corpus, une seule exception : celle de Jérôme Pouly (voir la fiche en annexe p. 279-280). Signalons ici une hypothèse intéressante formulée par Cyril Desclés, selon laquelle la structure de la deuxième partie des *Déserts de l'amour* aurait servi à Bernard-Marie Koltès pour former la trame d'un passage de *La Nuit juste avant les forêts* (précisément, la rencontre avec mama). Cela invite à considérer ce texte comme porteur d'une structure spécifique, particulièrement adaptée à la dramatisation (B.-M. Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988).
21 Jean-Luc Steinmetz, notes pour l'édition d'*Un cœur sous une soutane*, *Œuvre-vie*, Paris, Arléa, 1991, p. 1041.
22 C'est le mot par lequel Delahaye désigne ces fragments (*Delahaye témoin de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 38).
23 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 189.
24 Voir notre tableau chronologique, en annexe p. 92-114, ainsi que la fiche sur la mise en scène de Pierre Ascaride, p. 226-233.

action clairement déterminée, qu'il semble possible de transcrire en une forme dramatique à la manière dont on adapte un roman au théâtre[25].

Ces remarques faites, il est toutefois difficile de ne pas tenir compte du fait qu'un grand nombre de poèmes sont moins des poèmes qui racontent que des évocations de situations. Il apparaît ainsi que le récit tel que l'aborde Rimbaud ne se prête jamais totalement au jeu de la narration. Nous avons déjà observé de quelle manière les codes littéraires installés étaient désamorcés de façon quasi systématique ; dans le cas du récit, le dénominateur commun de ce système est « l'implication dans le présent du sens général porté par le récit, un présent immédiat et subjectif et non pas gnomique comme dans la fable »[26]. Cette incursion du présent est l'un des signes parmi d'autres de cette brisure de la narration si caractéristiques des stratégies littéraires employées par Rimbaud. La brisure ne se fait pas de façon équivalente selon les textes. Dans *Ouvriers* par exemple, la rupture, un peu moins nette, se dissout dans la succession du passé, du futur et du présent. En revanche *Conte*, et ce texte recèle des potentialités inépuisables pour une réflexion de ce type, neutralise la narration d'autant plus ostensiblement qu'il s'annonce dès le titre sous un genre éminemment narratif.

Si l'on va dans le détail, on s'aperçoit que le mouvement est fréquemment sur deux temps, dans une structure en reflet, comme c'était le cas déjà dans *Alchimie du verbe*. Plus précisément, un basculement s'opère, et la dernière phrase évoque à André Guyaux « la *volta* du sonnet classique »[27]. Il cite à ce propos les exemples de *Conte*, *Royauté*, *Aube*, *Ouvriers*, *Dévotion*, *Veillées I* et *Angoisse*. Le texte de *Royauté* mérite, dans cette perspective, que l'on y revienne. Il prend d'abord l'apparence d'une histoire pour enfants pour ensuite achopper sur un « hiatus », ici dans la faille temporelle entre le désir des personnages et la réalisation de ce désir. La question du sens à donner au texte se pose au moment précis où l'on tente de saisir, dans sa structure, la volonté d'établissement d'une histoire dramatisable. Peut-être *Royauté* par ce récit avorté accède-t-il en réalité au statut de mythe ou de légende, à l'instar de *Fairy* où la part du légendaire est essentielle, ou

25 Ces questions nous occuperont en deuxième partie ; signalons néanmoins d'emblée qu'à notre connaissance le texte n'a été monté que dans sa forme initiale, et jamais transformé sur le mode d'une véritable adaptation scénique.
26 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p 218.
27 A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 53.

encore de *Conte* qui s'apparente au mythe par sa forte dimension symbolique et le caractère mystérieux de sa conclusion. Par ailleurs, si le récit est détruit, bien plus que par des entorses faites aux conventions de la narration c'est, comme le montre *Royauté*, par une distorsion, au moment où l'on ne s'y attend pas, du sens même de cette narration. Distorsion ou défection, le sens échappe au cours de la lecture et cette disparition marque le refus d'établir une structure claire.

Le récit échoue d'abord de façon formelle, par son évidente discontinuité. Nous l'évoquions déjà à propos des *Déserts de l'amour* ; André Guyaux signale également la forme de *Bottom*, laquelle épouse la structure d'un récit tout en plongeant ses racines dans une source d'inspiration onirique. Il est vrai que c'est surtout dans les *Illuminations* que l'on a des exemples de cette discontinuité. L'impression de relâchement dans l'ordre de la narration est en grande part liée au peu de cohérence du recueil pris dans son ensemble. Ce manque de cohérence est sans doute renforcé par l'impossibilité de reconstituer l'ordre des poèmes tel qu'il aurait été souhaité par Rimbaud. Mais il est surtout le fait d'une absence de systématisation possible. Si certains poèmes peuvent être parfois rapprochés, des groupes approximatifs établis, aucune organisation véritable ne préside à leur agencement les uns auprès des autres. Enfin, la discontinuité est très présente à l'intérieur des textes, et s'explique notamment par l'incohérence dans la superposition des images et par la multiplication des marques de ponctuation favorisant les ruptures.

Outre ces aspects immédiatement visibles, on constate que le traitement de la fable lui-même suit un principe qui désamorce son efficacité en tant que fable. Si l'on se réfère encore une fois à Aristote, on remarquera que la fable pour être dynamique ne doit « ni commencer ni finir à un point pris au hasard »[28]. Prenant en compte ce principe, on s'aperçoit que les récits mis en œuvre par Rimbaud sont le plus souvent lacunaires de ce point de vue. Le début de *Conte* demeure énigmatique en ce qu'il n'est pas véritablement situé, ni en termes d'univers spatio-temporel, ni même en termes d'action. Il démarre sur

[28] Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 91. Ce « bornage initial et terminal de l'action » constitue une « marque déposée dans le drame par la capture de la *praxis* sous le régime du poïétique » (Denis Guénoun, *Actions et acteurs*, Belin, L'Extrême contemporain, 2005, p. 50. Voir aussi p. 55 *sqq*.

l'exposition d'un affect et fait l'économie de la situation réelle. C'est ce qui donne à bon nombre des *Illuminations* l'aspect de fragments : le lecteur reste dans l'idée de l'existence d'un avant et d'un après, ce qui interdit toute narration véritable. La forme fragmentaire participe de la discontinuité dont nous parlions ; or le fragment demeure « la forme la moins dramatique qu'on puisse imaginer »[29] pour Louis Forestier, qui circonscrit la « théâtralité » du texte rimbaldien au reste du corpus. Nous aurons à questionner ce point de vue en deuxième partie.

b) Absence de référent interne et impossibilité du récit

Si le récit ne fait qu'échapper, c'est en grande partie du fait de l'absence globale de référent dans le texte. Il est possible d'appliquer aux *Illuminations* ce que Michel Gailliard dit à propos des fragments d'Héraclite : « c'est la relation entre le texte et le tout auquel il est censé appartenir qui est (...) mise en avant, avant même toute référence à un contenu »[30]. Ce principe d'échappement du sens auquel obéit le fragment, ce principe de non-référence, est d'une certaine manière le principe qui est à l'origine de toute poésie depuis Rimbaud. C'est finalement le principe de la modernité poétique, selon lequel ce n'est plus dans le sens que se situe la poésie mais justement dans cet écart par rapport au sens, dans ce moment où le « poème dévore le réel »[31]. Tout le débat exégétique repose sur cette question du sens[32]. Cette question a son importance pour notre propos dans la mesure où elle pose la question du rapport à l'image qui naît dans la conscience spectatrice[33] ; elle nous servira également au moment d'envisager la mise en œuvre concrète du poème sur la scène.

L'absence de référent véritable est fréquente dans les *Illuminations* ; dans *Parade*, « il ne cite les éléments référables que pour s'en démarquer, ou pour les brasser selon un

29 L. Forestier, art. cit., p. 156.
30 M. Gaillard, art. cit., p. 389.
31 « Le fil qui relie les mots de la phrase aux choses du monde n'est pas aussi simple dans les *Illuminations* que dans un récit naturaliste. Le rapport au monde n'est pas le même. Le référent n'est pas aussi proche et le sens prend d'autres formes. Le poème dévore le réel auquel il est vain de s'adresser, comme le font les critiques du référent, qui perdent la proie pour l'ombre » (A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 207).
32 Question que Tzvetan Todorov a posée dans des termes extrêmes, suscitant ainsi une vive polémique, dans son article « Une complication de texte : les *Illuminations* » (*Poétique* n° 34, avril 1978, p. 241-253).
33 Sur la question du référent théâtral, voir Anne Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 28-30 et 164-166.

désordre imparable et irréparable »[34]. Dans *Fête d'hiver* on a également affaire à un « décalage référentiel » permanent ; ainsi, comme le montre André Guyaux, les associations d'idées y fonctionnent de façon improbable et entrent en conflit aussi bien avec la réalité qu'avec un certain imaginaire collectif[35]. Mais on en trouve d'autres exemples dans *Une saison en enfer* qui est pourtant le plus explicite des textes en termes de construction et de référent. La référence infernale elle-même est plus symbolique qu'elle ne correspond à la définition d'un univers cohérent, conforme à la représentation de l'enfer dans l'imaginaire collectif. Rimbaud dissout systématiquement les références spatio-temporelles, et le poème n'est en rien ancré dans une situation concrète. Aucun lieu, aucune époque ne sont indiqués, qui offriraient au lecteur la possibilité d'un repérage référentiel concret. Nous avons eu l'occasion de voir que même lorsqu'il fournit des noms identifiables, ceux-ci correspondent précisément à des réalités d'autant plus inexistantes qu'ils manifestent leur singularité. Lorsque Rimbaud fait mine de situer avec précision le cadre géographique de son poème, c'est pour mieux ironiser sur l'absence de référence véritable à cette réalité.

Ce défaut de référentialité s'étend chez Rimbaud à l'ensemble des coordonnées du récit, spatiales comme temporelles. Lorsque Rimbaud utilise le mot *temps*, c'est souvent pour exprimer une phase de l'histoire, mais qu'elle soit passée et empreinte de nostalgie (*Soleil et chair* : « je regrette les temps », *Le buffet* : « Ô buffet du vieux temps », *La Rivière de Cassis* : « campagnes d'anciens temps », *Mauvais sang* : « les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps », *Dévotion* : « goût pour les oratoires du temps des Amies ») ou future et animée d'espoir (*Le Forgeron* : « les grands temps nouveaux », *Chanson de la plus haute tour* : « Ah ! Que le temps vienne/Où les cœurs s'éprennent ») ou même parfois qu'elle désigne l'actualité (*Villes* : « Pour l'étranger de notre temps la reconnaissance est impossible »), il s'agit toujours d'un temps insituable qui, loin de correspondre à une réalité historique, traite uniquement le temps pour ce qu'il peut charrier de valeurs nostalgiques ou prometteuses, poétiquement fécondes. Sa référence fluctue dans la pensée rimbaldienne selon un principe permanent d'indétermination. La

[34] A. Raybaud, *op. cit.*, p. 154.
[35] Voir A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 220.

quête de l'éclair qui dure, pour détourner à notre profit un mot de René Char, telle est celle qu'exprime ce refus de situer le sens dans un temps ou dans un espace donnés.

Le cas d'*Une saison en enfer* est certes particulier, néanmoins le jeu sur l'indétermination y est tout aussi essentiel ; temps et espace sont précisés dès le titre, et pourtant l'ensemble reste insituable. Pas uniquement du fait de l'abstraction liée à la notion d'enfer, qui pourrait recouvrir une réalité mystico-littéraire ; mais bien parce que cet enfer-là est parfaitement mobile. Il prend place un peu partout : sur une plage (*Mauvais sang*) aussi bien que dans la campagne (*Nuit de l'enfer*), dans les bouges ou les rues (*Vierge folle*) aussi bien que sur une barque (*Adieu*), en Orient comme en Occident (*L'Impossible*). L'irréalité du lieu est soulignée par le narrateur lui-même : « Je me crois en enfer, donc j'y suis ». À tous niveaux, la conscience de l'espace se brouille, sujette à toutes les dérives de l'imaginaire. Rimbaud tend l'appât de références illusoires, en des apartés qui fonctionnent finalement telles de mensongères didascalies et contribuent à la déroute permanente d'un lecteur en quête de sens.

Sa volonté de trouver une langue passe par cet abandon de la référence véritable au monde extérieur. Octavio Paz l'a bien vu qui notait que chez Rimbaud « le langage s'intériorise, cesse de désigner, n'est symbole ni mention de réalités extérieures, qu'il s'agisse d'objets physiques ou suprasensibles »[36]. L'emploi du démonstratif est significatif à cet égard : il impose un terme comme si son référent était évident, alors qu'il n'est jamais livré[37]. Le signifiant n'a pas de signifié qui lui soit clairement rattaché. La prédominance du signifiant joue un rôle de taille dans le court-circuitage systématique du récit. L'un des traits qui caractérisent la poésie rimbaldienne réside dans le fait que Rimbaud donne un référent, mais ne le donne qu'en tant qu'il dérange le cours normal du récit. C'est particulièrement flagrant avec les noms de lieux, nous l'avons vu, mais c'est de toute façon un principe qui agit à tous les niveaux de signification, en termes d'action, de personnages, et même de pensée ou d'affects. Or ce décalage référentiel, c'est bel et

36 Octavio Paz, *Courant alternatif*, Gallimard, « Les Essais », 1972 (1967 pour l'édition originale), p. 13.
37 Voir Olivier Bivort, « Un problème référentiel dans les *Illuminations* : les syntagmes nominaux démonstratifs », *Parade sauvage* n° 7, janvier 1991, p. 89-102. Pour ce qui est d'*Une saison en enfer*, citons par exemple « cette terre-ci » ou « ce passé », « ce peuple-ci » ou « ce continent » dans *Mauvais sang* ; « ce démon-là » a également quelque chose d'ambigu dans *Vierge folle*, et « cette goule reine » dans *Adieu* ne nous sera pas livrée plus précisément.

bien celui de la métaphore, que Danielle Bandelier analyse à juste titre comme une « composante antinarrative »[38]. Les procédés d'analogie subjective que cette figure implique empêchent le récit de se livrer en tant que tel à la compréhension du lecteur. Les éléments de la narration n'étant fournis que sur le mode connotatif, le texte se désarticule et se refuse à une lecture cohérente.

c) Mode déceptif de l'écriture

Un dernier aspect de cette défection du récit repose sur l'effet de rupture, souvent relevé chez Rimbaud, qui s'organise à la fin des poèmes. Nous avons observé la fréquence d'un fonctionnement à deux temps ; or bien souvent le deuxième se réduit à une phrase, la clausule du texte où se résout son sens, le plus souvent en désaccord avec les attentes que le reste du poème avait créées. Ces traits énigmatiques et comme détachés du reste que sont les clausules fonctionnent comme « lieu d'ironie ou d'autodestruction, mais aussi de plénitude formulaire » et « jouent un rôle essentiel dans la structure du poème et la programmation du rapport au lecteur »[39] ; c'est le rayon qui anéantit la comédie dans *Les Ponts*, la langue tirée au lecteur de *Parade*, l'analogie musicale de *Guerre*. Dans *Conte* l'effet est particulièrement probant du point de vue du récit. Non seulement la dernière phrase (« La musique savante manque à notre désir ») ne noue pas de lien explicite avec le reste du texte, mais elle vient briser l'attente narrative (le conte se finit par une morale) qu'a mise en œuvre le déroulement du texte, initié par le titre générique. Elle le fait de manière d'autant plus perverse qu'elle mime cette morale sans en être une, établissant sa valeur entre énigme et parodie.

La dernière phrase de *Aube* semble également définir ce principe, donnant le récit comme un rêve ayant pour fin nécessaire et suffisante un réveil où il serait midi. La fin de *Barbare* quant à elle résonne comme un *etc.*, ce qui est une autre manière de discréditer un processus narratif déjà peu fiable. Parfois même la fin est confisquée, comme dans *Après le déluge*. C'est parfois tout un paragraphe qui joue le rôle de cette *volta*, pour reprendre le terme d'André Guyaux, comme dans *Enfance* où la dernière section détourne

38 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 29.

le sens de l'ensemble en même temps qu'elle le conclut, en introduisant une dimension personnelle que la section précédente ne faisait que mimer. Ce procédé, déjà à l'œuvre d'une certaine manière dans *Le Dormeur du val*, ou même, sur le mode de l'humour, dans *Les Réparties de Nina*, *Vénus Anadyomène* ou encore *Le Châtiment de Tartufe*, sert un tout autre propos dans les *Illuminations*. Il y permet au texte de réintégrer, après une incursion factice dans l'ordre de la fiction, l'ordre de la poésie. Il situe, encore une fois, le poème comme fragment d'un tout (ce qui manque n'existant pourtant pas), et lui ôte de ce fait toute vocation à signifier davantage que sa simple existence. Il agit

> comme pour tirer le texte ailleurs, l'appeler, le rappeler, lui souvent si petit, vers un plus vaste corps, ou lui donner le sens du vide. Cette tension centrifuge peut consister simplement en un retournement, une ouverture, une réflexion : le poème, au début, plonge dans son sujet, sans préambule ; à la fin, il se sépare de lui-même.[40]

La phrase finale désamorce le récit en ce qu'elle restitue souvent le texte à sa nature fragmentaire, lui attribue le « sens du vide » qui fait de lui un éclat d'autre chose.

Cependant, on ne saurait nier que cet effet, s'il contribue à l'échec du récit, n'est pas sans participer, à travers la surprise qu'il peut créer chez le lecteur, du caractère dramatique des textes[41]. Dans la mesure où c'est là un véritable effet, l'intérêt dramaturgique de tactiques narratives de ce genre surgit, malgré le décalage du sens que cela induit. Dans un grand nombre de textes, on peut lire cette volonté de surprendre qui, peut-être, a joué son rôle dans le désir multiplié des comédiens comme des metteurs en scène de « scénariser » les lectures de textes de Rimbaud. Or la plupart des *Illuminations* désamorcent le drame en perturbant l'établissement normal de leur fin. L'ambiguïté qui persiste entre la qualité dramatique qu'offre une fin surprenante et, au même moment, la destruction du processus dramatique, est selon nous au cœur de la problématique qui nous occupe, à savoir la tentation et l'achoppement simultanés de la mise en scène du texte rimbaldien.

---

39 M. Murat, *op. cit.*, p. 395.
40 A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 55. Voir aussi J. Lawler, *op. cit.*, p. 2.
41 Pour Gerald Macklin, ce type d'« effets de surprise », qu'il étend au lexique étrange, aux associations de mots inattendues, à la ponctuation et aux ruptures en général, fait de certains poèmes de véritables événements théâtraux, des « poèmes-performances » (*op. cit.*, chapitre « The poem as performance », p. 181-241).

B) Le cas d'*Une saison en enfer* : un drame structuré ?

a) Un texte donné comme drame

Nous avons volontairement mis de côté le texte d'*Une saison en enfer*, qui semble décidément devoir toujours s'isoler du reste de l'œuvre lorsque l'on tente d'en approcher la théâtralité. Et en effet, dans la mesure où c'est le texte qui possède la forme la plus évidemment dramatique, notre chapitre sur la structure dramatique du texte rimbaldien se devait de l'étudier à part. C'est en outre le texte le plus souvent mis en scène en tant que tel. Il est alors donné comme œuvre dramatique, sans qu'aucune précaution, le plus souvent, ne soit prise par les metteurs en scène pour ce qui concerne sa réelle appartenance générique.

Cela s'explique bien évidemment par le fait que, comme nous l'avons vu, ce texte fait intervenir des formes d'expression fortement marquées par une apparente théâtralité. Mais surtout, il manifeste la volonté qu'a le poète d'orchestrer ces éléments textuels, aptes à se soumettre à un travail de mise en scène. Il est très souvent, et presque naturellement, défini comme un drame par la critique : par Louis Forestier[42], ou par Danielle Bandelier, qui situe l'œuvre « au carrefour de l'autoportrait, du drame et du discours psychanalytique »[43]. Par Pierre Brunel, qui voit dans *Délires I*, un « monologue (...) sarcastiquement commenté, qui prend des allures de psychodrame »[44], tandis que Margaret Davies définit cette même section comme « la comédie de l'amour terrestre, tout le drame du "couple menteur" »[45] et Jean-Pierre Giusto comme une « farce atroce »[46]. Enfin, Cecil. A. Hackett lit dans la structure de l'ensemble un véritable « drame spirituel »[47].

Maints éléments d'ordre stylistique contribuent à fonder la récurrence d'une telle qualification. Margaret Davies relève de nombreux effets dramatiques, notamment dans

---

42 Louis Forestier, introduction pour *A. Rimbaud 2, hommage anglo-saxon* : Une saison en enfer ; *Poétique et thématique*, *op. cit.*, p. 3.
43 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 112.
44 P. Brunel, notes pour l'édition de la Pochothèque, *op. cit.*, p. 402.
45 M. Davies, « *Une saison en enfer* », art. cit., p. 28.
46 J.-P. Giusto, *Rimbaud créateur*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Littératures », PUF, 1980, p. 353.

les moments de suspens : le désir de silence, formulé par exemple dans *Mauvais sang* (« ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire »), le déroulement hésitant de la lutte avec son esprit dans *L'Impossible* (« Mon esprit, prends garde »), l'ambiguïté de certaines prises de position, entre la force et la faiblesse, ou encore l'expression de la peur[48]. Certaines exclamations, ou même des affirmations aussi fortes qu'inattendues participent également de ces effets (« Les blancs débarquent » ou « Vite ! », toujours dans *Mauvais sang*). Enfin le jeu sur l'expression lui-même s'inscrit dans un style dramatique, au sens galvaudé du terme.

Pourtant, on peut se demander où réside cette théâtralité, si toutefois elle réside ailleurs que dans les éléments superficiels que nous avons jusqu'ici relevés, et qui ne définissent qu'une théâtralité d'emphase ou de surface. Il faut donc examiner en profondeur la structure du texte. Si l'on en revient à une définition plus stricte de l'adjectif « dramatique », c'est-à-dire qui appartient concrètement au domaine du théâtre et dont l'enjeu est scénique[49], il est nécessaire de porter un œil attentif sur le schéma que fournit *Une saison en enfer* et sur son potentiel dramaturgique. Quelque chose de l'ordre du récit s'élabore dans ce texte, de manière bien plus flagrante qu'ailleurs à certains égards. Nous ne suivons pas totalement, de ce point de vue, l'opinion de Danielle Bandelier, pour laquelle *Délires II* est la « seule partie essentiellement narrative d'*Une saison en enfer* »[50]. Elle s'appuie sur le fait qu'y est explicitement racontée une « histoire » et que l'étude des temps, notamment du passé simple, semble prouver que la narration est le mode d'écriture qui caractérise cette partie. De fait, cette section se situe à part, en ce qu'elle met en place une relation directe entre le lecteur et l'auteur réel du texte, et non plus entre le lecteur et le *je* volatile de la narration[51]. C'est parce qu'elle semble la plus familière qu'elle est aussi la plus claire et la plus facile à suivre dans son

---

47 C. A. Hackett, « *Une saison en enfer*, frénésie et structure », art. cit., p. 13.
48 M. Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*. Voir notamment p. 22, 33, 35, 38, 100, 103 et 109.
49 On n'emploiera donc plus ici le terme « dramatique » au sens où Henri Gouhier parle de « catégories dramatiques », qu'il ne limite pas au champ du théâtre ni même des arts, mais étend à la perception affective de l'humain en général. Voir ses distinctions dans le chapitre « Catégories dramatiques et catégories esthétiques », *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 135-157.
50 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 45. Voir aussi p. 151.
51 Même si cette conscience d'avoir affaire à l'auteur biographique tient essentiellement dans le fait que le lecteur du XX^e^ (ou XXI^e^) siècle connaît les poèmes cités et sait qu'ils font partie du passé réel de l'auteur, ce qui n'est pas le cas du supposé lecteur contemporain de Rimbaud à qui s'adresse le texte d'*Une saison en enfer* au moment où il est

déroulement. Dans l'ensemble, la structure tient grâce au fait qu'une certaine continuité, même si elle apparaît parfois un peu trouble, permet chaque fois de retrouver par quelque indice (ne serait-ce que la régularité des titres) le fil de la narration.

Pour Danielle Bandelier, le reste de l'œuvre est de l'ordre du commentaire. Sans remettre fondamentalement en question cette vision du texte, tant il est vrai en définitive que « la place de l'événement est dérisoire »[52], nous tenons néanmoins à envisager la possibilité de la mise en place d'une structure narrative globale pour la *Saison*. On a ici affaire à la narration ordonnée d'une histoire intime, que l'auteur a lui-même désignée comme de petites « histoires en prose »[53]. Malgré l'inégalité de longueur des sections, la confusion qui caractérise l'identité du narrateur, les variations temporelles, il appert que chacune des neuf sections est véritablement construite. Le fait qu'elles soient titrées tendrait à laisser croire qu'elles sont solidement établies, à la manière des actes d'une pièce[54]. Notons par exemple la narrativité de certains passages de *Vierge folle*, où est fait le récit d'une relation. Pour Christian Angelet c'est d'ailleurs le « morceau le plus franchement romanesque de l'œuvre (…) en termes techniques »[55]. L'introduction et la prise de parole d'un personnage plus clairement déterminé que les autres, nous y reviendrons, mais surtout la mise en place de rapports dramatiques véritables, c'est-à-dire fondés sur le conflit[56], font de cette section un lieu privilégié de la théâtralité. Elle tient aussi du récit, tel qu'il intervient dans une pièce pour raconter ce qui ne peut avoir lieu sur scène ; le lecteur-spectateur est enjoint à écouter la « confession d'un compagnon d'enfer » comme il pourrait l'être du récit d'une bataille[57]. L'absence de l'Époux infernal, dont les propos sont rapportés en discours indirect, tend à renforcer cette dimension.

écrit.
52 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 99.
53 Lettre de Rimbaud à Ernest Delahaye dite « Lettre de Laïtou », datée de mai 1873.
54 Voir J. Scherer, *op. cit.*, p. 202.
55 Christian Angelet, art. cit., p. 1019.
56 Gerald Macklin a mis en lumière cette thématique du conflit dans les *Illuminations* (*op. cit.*, p. 71-74). Mais il l'associe selon nous trop facilement avec une forme d'expression de la violence, non opérante au niveau des structures qui font la dramaticité du texte.
57 Les commentaires initiaux et finaux de cette section peuvent être rapprochés de l'encadrement nécessaire que signale Scherer pour le récit (*op. cit.*, p. 239 et précédentes).

b) Une structure bipolaire

Pourtant, si l'on applique au texte d'*Une saison en enfer* la grille de lecture dramaturgique que développe Jacques Scherer, on ne trouvera guère d'indices d'une structure dramatique à proprement parler. Seul l'artifice de la manœuvre sera visible. On ne trouvera ni liaisons entre les sections, comme il en faut entre les scènes d'une pièce classique, ni personnages susceptibles de renouveler l'action à chaque acte ou scène. En réalité, cette structure tient surtout parce que ses extrémités sont solides : le prologue et l'*Adieu* constituent les deux pôles clairement établis du récit. Si ce qui fait leur centre est soumis à des digressions (les deux *Délires*, notamment, restent assez flous dans leur positionnement vis-à-vis des autres sections), il n'en demeure pas moins un ensemble cohérent dans sa progression, comme le constate Cecil Hackett dans son étude de structure: « C'est dans ces trois parties – commencement, milieu et fin – que la structure de l'ensemble se manifeste le plus clairement »[58]. Bien plus, pour Pierre Brunel, une « aventure se déroule, comme dans un roman », avec une conquête initiale, puis « l'aventure devient Odyssée » avant le retour final au port[59]. Odyssée spirituelle, certes, et donc difficilement définissable en termes d'événements ou de péripéties, on l'a dit, encore que l'attente du départ sur la plage armoricaine ou le débarquement des blancs puissent donner cette impression romanesque. Mais il s'agit là davantage de fausses pistes, qui ne seront suivies que de manière aléatoire par le narrateur.

Considérons plutôt la manière dont le prologue instaure immédiatement la possibilité d'une dramaturgie. Bien que Rimbaud ne mentionne le terme nulle part (c'est d'ailleurs la seule section qu'aucun titre ne vient couronner), chacun s'accorde à identifier comme un prologue les quelques lignes qui inaugurent la *Saison*. Désignation qui, quoiqu'un peu arbitraire, semble convenir, en ce que ces premières lignes peuvent être assimilées à un procédé visant à faire connaître la situation de référence. À la manière d'un prologue dramatique, il introduit le drame en situant le temps de l'action et les protagonistes. Le narrateur, qui revêt ici une fonction protatique, définit dès les

58 C. A. Hackett, « *Une saison en enfer*, frénésie et structure », art. cit., p. 10.
59 P. Brunel, notes pour l'édition à la Pochothèque, *op. cit.*, p. 401.

premiers mots (« Jadis ») le temps passé, extradiégétique donc, par une analepse constitutive du récit – celle-là, dans le même mouvement, venant légitimer celui-ci. Ce procédé prépare l'annonce des circonstances actuelles, le temps du récit, que l'on devine dans le complément « tout dernièrement ».

La narration peut commencer, et surtout elle commence à un point qui n'est pas hasardeux, selon un mécanisme tout différent de celui qui est à l'œuvre, on l'a vu, dans la plupart des *Illuminations*. Il introduit d'ailleurs l'action elle-même, à travers l'évocation de pseudo-protagonistes, fantômes ou allégories ; les sorcières sont prises à témoin, la beauté et la folie quant à elles reviendront dans le corps du récit comme figures privilégiées à combattre aussi bien qu'à rechercher. Elle est, comme toute exposition théâtrale, « à la fois antérieure à l'action et pourtant déjà une action »[60]. Mais surtout, c'est la figure du démon qui est introduite ; au-delà de la dimension dédicatoire, cette section définit les termes du combat spirituel qui va se dérouler. Or l'exposition a pour fonction principale d'établir les causes du conflit, de mettre en place ses éléments afin de permettre l'intelligence du déroulement de l'action. Elle passe ici par la mise en présence du personnage principal après le *je* : son double, son partenaire ou son adversaire, le diable est aussi et surtout le dédicataire du prologue, dont c'est d'ailleurs l'une des fonctions traditionnelles, notamment à l'époque élisabéthaine que Rimbaud semblait connaître d'assez près. Remplissant efficacement ses fonctions d'exposition, ce prologue introduit également le récit dans sa matérialité : « je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné ». Enfin, il joue le rôle préventif qu'avaient souvent les prologues, s'excusant par avance par la prière au dédicataire (« cher Satan, je vous en conjure, une prunelle moins irritée ! ») et définissant l'orientation du texte, dans lequel seront satisfaites les exigences de celui qui aime « dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives »[61].

On peut de même chercher à définir dans quelle mesure les sections suivantes (de *Mauvais sang* à *Matin* inclus) renferment l'équivalent du *nœud* dramatique, deuxième

60 J. Scherer, *op. cit.*, p. 58.
61 Notons que ce personnage introducteur, ce « Prologus » de la comédie latine, est peut-être celui qui revient au début de *Vierge folle* pour réclamer l'attention du lecteur.

temps de la tripartition macro-structurelle qui caractérise une composition dramatique régulière. Le nœud constitue « la relation qui s'établit entre la volonté, le désir, d'un ou de plusieurs personnages, et les obstacles (...) qui s'opposent à leur réalisation »[62]. Le nœud est la partie qui renferme les obstacles, condition nécessaire de la dramaticité du texte[63]. Ici la lutte étant intérieure et les protagonistes virtuels, on peut se demander si l'analogie continue à fonctionner ; on peut arguer que Rimbaud rappelle, dans les dernières lignes de la *Saison*, que le « combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes », et surtout que le conflit dramatique naît bien souvent de ressorts intérieurs, liés à la psychologie des personnages. Mais ce qui pose un problème d'équivalence entre la construction de la *Saison* et une composition à caractère dramatique, c'est surtout le fait que le conflit intérieur n'a aucune incidence sur autrui, puisque autrui n'existe pas vraiment. Nous y reviendrons au moment d'analyser les personnages rimbaldiens. Notons encore que la notion de péripétie reste difficile à appliquer là aussi aux moments que la *Saison* développe, de par la mainmise permanente du narrateur sur son récit. Des ruptures comme « Les blancs débarquent » (*Mauvais sang*) ne peuvent, sans artifice, y être assimilées, le narrateur ayant, même lorsqu'il emploie le présent, toujours l'air de faire un récit au passé et d'en contrôler l'évolution.

Encore une fois, Aristote nous est d'un précieux secours, lorsqu'il met en garde contre ce qu'il appelle la « fable épisodique », c'est-à-dire « celle où la succession des épisodes n'est déterminée ni par la vraisemblance ni par la nécessité »[64]. Si l'on s'interroge sur cette succession et que l'on tente d'identifier, même de manière un peu forcée, des *épisodes* dans le déroulement du texte, on parvient difficilement à une construction logique. Le départ et le combat qui constituent la fin de *Mauvais sang* sont interrompus par une section nouvelle, dont on ne sait si le premier constat (« J'ai avalé une fameuse gorgée de poison ») doit être mis en relation avec ces derniers « événements » ou avec un passé encore antérieur. Or tout est à l'avenant : les sauts temporels brouillent l'établissement d'épisodes clairs, et surtout de *fil* au sens où l'entend

62 Georges Forestier, art. « Composition dramatique » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 195.
63 Voir Jacques Scherer, *op. cit.*, chap. III, p. 62 *sqq*.
64 Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 95. Voir aussi J. Scherer, *op. cit.*, p. 94 *sqq*.

Jacques Scherer[65]. De nécessité ou de vraisemblance, on ne saurait donc parler ici. D'action une et unique pas davantage. Bien plutôt, de tressautements de l'âme parfois interrompus par une flamme infernale plus brûlante que les autres, de narration mentale. La présence des deux *Délires* contribue toutefois à structurer pour le lecteur (et, encore davantage, pour l'auditeur lors de la théâtralisation[66]) un récit en apparence dispersé.

C'est enfin avec la dernière section, *Adieu*, que le récit achève de se constituer selon une certaine cohérence, en ce qu'il bénéficie dès lors de la rigueur que fournit une fin clairement donnée comme telle. On pourrait éventuellement élargir à *Matin* le texte conçu comme final, puisque dès cette section, très courte, il annonce : « je crois avoir fini la relation de mon enfer ». Arrêtons-nous tout spécialement sur l'*Adieu* : d'une part, cette section est clairement définie ; d'autre part son titre, particulièrement explicite, évoque irrésistiblement ce qu'Aristote appelle l'exode[67]. La sortie de scène est celle du poète qui retourne à la « cité énorme au ciel taché de feu et de boue ». Cette dernière partie est précieuse pour la tenue structurelle de l'ensemble, puisqu'elle mime une cohérence *a posteriori*. Le départ, qui est aussi un retour, prétend par un effet d'annonce faire croire à une évolution logique de l'ensemble.

La question qui se pose est celle de savoir si la fin peut être envisagée comme un dénouement au sens dramatique du terme ; le dénouement, c'est normalement « la résolution ou l'élimination des obstacles qui constituaient le nœud »[68]. Ici, il prend surtout l'aspect d'un bilan : « J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels » ; mais il est également une renonciation : « je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! », voire un retour à la condition originelle, défaite d'un combat qui s'est avéré vain : « je suis rendu au sol ». Il est la fin d'un enfer qui coïncide avec l'automne (dénouement temporel), même si demeure une ouverture sur la peur de

65 J. Scherer, *op. cit.*, p. 96.
66 La dispersion permanente du regard du narrateur, son incapacité à se fixer en un lieu et un temps déterminé, à dépeindre de manière claire ses sentiments, à se définir une identité distincte, tout cela entre dans la catégorie du non dramatique tel que le définit Scherer à partir des schémas classiques, lorsqu'il montre combien le spectateur a besoin d'unité pour soutenir son attention (*op. cit.*, p. 108).
67 Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 98.

l'hiver. C'est aussi un dénouement spatial, puisque de même que le « bateau ivre » retournait aux anciens parapets, on assiste au retour au « port de la misère ». Néanmoins, l'aurore annonce une fin glorieuse (« je puis dire que la victoire m'est acquise »), en un paradoxe qui caractérise nombre de passages de la *Saison*, dans laquelle force et faiblesse, domination et soumission, victoire et défaite cohabitent perpétuellement ; c'est d'ailleurs la clé de cette duplicité dont l'exégèse rimbaldienne a fait sa pierre de touche. C'est aussi ce rapport de forces permanent au sein d'un même esprit qui constitue l'obstacle majeur : un obstacle d'ordre mental, à l'origine du conflit dramatique qui se noue ici.

C) Structure des personnages et distribution des rôles

Enfin, ce chapitre ne saurait être complet si l'on omettait d'étudier, dans la structure du texte rimbaldien, les éléments qui la composent en priorité : les personnages. Selon Petre Solomon, dans la poésie de Rimbaud, « l'indice le plus sûr d'une vision dramatique nous est fourni par la présence des personnages »[69]. Soulignant leur prolifération, Louis Forestier en fait de son côté des agents de la théâtralité[70]. Plusieurs questions peuvent être posées d'emblée : celle d'abord de savoir si les personnages de Rimbaud ont une épaisseur dramatique, ce qui revient à se demander dans quelle mesure ils peuvent être incarnés. Car comme le rappelle Robert Abirached, le personnage pour être théâtral « doit être disposé de telle manière qu'il puisse se matérialiser »[71]. Un premier élément suffit à désamorcer en partie cette hypothèse : à de très rares occasions, les « personnages » qui apparaissent dans les poèmes rimbaldiens ont pu faire l'objet de représentation effective. Hors le cas de textes en prose d'une certaine longueur, comme *Une saison en enfer* ou *Un cœur sous une soutane*, la question de l'incarnation ne se pose pas véritablement. On aura à se la reposer à propos de Rimbaud lui-même, ce qui semble bien plus pertinent. Plus intéressant, et c'est un deuxième ordre de questionnement, est de

68 Georges Forestier, « Composition dramatique », art. cit., p. 195.
69 Petre Solomon, art. cit., p. 205.
70 Louis Forestier, art. cit., p. 157-158.
71 Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 17.

s'interroger sur la nature éventuellement dramatique des rapports du *je* aux personnages qu'il crée, aux rôles qu'il distribue. C'est donc dans cette perspective que nous aborderons les textes poétiques courts, pour ensuite prolonger notre réflexion dans l'optique de la représentation en étudiant *Une saison en enfer* et *Un cœur sous une soutane*.

a) Personnages rimbaldiens

Il convient d'abord de faire un rappel succinct des types de personnages qui peuplent les poèmes de Rimbaud[72]. Au-delà de ses essais personnels de transmutation, que nous avons étudiés plus haut, Rimbaud élabore un certain nombre de figures où se lit autre chose que ces échos du *moi* qui contaminent pourtant, on l'a vu, une large part des textes. C'est pourtant dans le traitement ambigu des personnages, dans leur difficulté à être identifiés et surtout séparés du *je*, que réside en partie la théâtralité qui hante les textes de Rimbaud. C'est parce que Rimbaud « aime dans la comédie l'infinie substitution des masques et des personnages »[73], qu'il va chercher dans ce ressort théâtral la matière même de ses univers et des figures qui les peuplent. Dès lors, le rapport à l'autre qui s'édifie reste un rapport profondément narcissique. Christophe Donner s'étonne de ce maintien constant du registre du *je*, au détriment de l'apparition de véritables personnages : « Comment se fait-il qu'il n'ait jamais créé un seul personnage, jamais inventé la moindre intrigue, ni construit la plus petite saga, comment se fait-il qu'à aucun moment il ne se soit senti "dépossédé du pouvoir de dire je" ? »[74]. Il s'agit donc pour nous de situer les marges de cette ambiguïté qui s'installe entre la prédominance du *je* et l'éventuelle apparition de personnages annexes. Et de voir quelle théâtralité surgit de ces hommes, femmes ou enfants, anges, idoles ou génies qui peuplent les textes de

---

72 On conçoit que ce type de rappels ne peut qu'être superficiel dans la perspective qui est la nôtre. Nous renvoyons aux nombreuses études qui existent sur la question (notamment dans l'édition critique de Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*), et nous contentons de dessiner schématiquement les groupes principaux qui nous ont semblé structurer la distribution des personnages dans l'œuvre rimbaldienne.

73 J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 221. Voir aussi G. Macklin, *op. cit.*, p. 11-23, et plus particulièrement p. 21-22 sur la question du masque.

74 Christophe Donner, « Rimbaud, c'est moi, entre autres », *La Nouvelle Revue française* n° 548, janvier 1999, p. 52.

Rimbaud, de ces marionnettes à qui sont confiés des rôles de la même manière que dans *Fairy* « l'ardeur de l'été » est « confiée à des oiseaux muets ».

Dans les premières poésies, nombreuses sont les mises en scènes dramatisées où apparaissent des personnages, illustrations éparses de la « comédie humaine » évoquée dans *Vies III*. Ces personnages sont à la fois distincts du *je* et relativement identifiables, sinon par un nom (comme Milotus dans *Accroupissements*[75]) du moins par un statut social, au sens large du terme : orphelins dans *Les Étrennes des orphelins*, pendus dans *Bal des pendus*, enfants dans *Les Poètes de sept ans*, *Les Effarés* ou *Les Premières communions*, bibliothécaires dans *Les Assis*… Citons encore *Les Douaniers*, *Les Pauvres à l'église*, *Les Sœurs de charité*, *Les Chercheuses de poux*…. Dans certains textes, la parole leur est même donnée en discours direct, fait de dramatisation maximale : ainsi de *La Maline*, *Les Réparties de Nina*, *À la musique*, *Le Forgeron*, *Première soirée*... (ce sera également le cas dans la mise en scène polyphonique de *Comédie de la soif* et dans *Royauté*).

On voit que Rimbaud, dans la première partie de son parcours poétique, aime à donner un titre définissant le statut des personnages. Ces titres signalés par un pluriel et un article défini, qui souvent l'occasion de satires sociales, semblent chaque fois annoncer une mise en scène. Il est notable que ce fonctionnement cesse dès les *Vers nouveaux*, où disparaît l'article défini à l'exception de *La Rivière de Cassis* et *L'Éternité* (souvent appelé *Éternité* d'ailleurs dans les commentaires ou références). D'ailleurs les personnages disparaissent sous la forme très dramatique qui est la leur dans les premières poésies, pour acquérir à cette nouvelle étape de création poétique une valeur plus étrange, moins socialement déterminée. C'est déjà le cas des apparitions familiales de *Comédie de la soif*, des voix d'*Âge d'or*, de l'Anne de *Fêtes de la faim*[76], de la « Reine des Bergers » de *Bonne pensée du matin*, du couple de *Jeune ménage*, etc. Dans les *Illuminations*,

75 La dramatisation dans ce poème a été mise en valeur par Gerald Macklin dans *A Study of a Theatrical Vision in Arthur Rimbaud's* Illuminations, *op. cit.*, p. VI.
76 Que Pierre Brunel rapproche de la septième femme de Barbe-Bleue (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 54).

naîtront de plus en plus ces « personnages de passage » dont parle Gerald Macklin[77] et dont nous verrons que l'identité floue perturbe aussi la théâtralité.

Malgré l'évolution de son rapport aux personnages, Rimbaud conserve le plaisir de faire surgir des figures tout au long de son œuvre, figures dont le degré de détermination est extrêmement variable. Or ce facteur conditionne l'épaisseur dramatique que nous cherchons à définir pour les personnages inventés par Rimbaud. Il est possible de classer ceux-ci en plusieurs tendances générales, en distinguant d'abord certains modèles spécifiquement rimbaldiens. La figure de l'enfant est assez fréquente, et ce tout au long de l'œuvre[78] ; celle de la jeune fille appartient davantage à la première période, dans des poèmes sentimentaux comme *Sensation*, *Au cabaret-vert*, *Roman* ou *Rêvé pour l'hiver*, ou plus féroces comme *Mes petites amoureuses*. Cette figure trouve son écho dans des figures comme celle d'Henrika dans *Ouvriers*, figure de la femme au sein d'un couple davantage conçu dans la maturité. Ce personnage revêt un statut particulier dans l'œuvre, en ce qu'il est affecté d'une véritable épaisseur narrative, voire dramatique.

L'idole d'*Enfance I* est une autre de ces incarnations de la figure de la jeune femme[79] qui survit dans l'œuvre tardive, et qui trouve ses premières formes dans les poèmes liés à l'enfance comme *Les Poètes de sept ans*, où la figure de la « petite brutale » « dresse au seuil de la vie sentimentale de Rimbaud (…) une éphémère idole féminine, capricieuse, espiègle, impérieuse »[80]. Jean-Luc Steinmetz a étudié de manière complète la place des personnages féminins dans l'œuvre rimbaldienne[81]. Signalons simplement qu'ils existent bien souvent, en tout cas dans les *Illuminations*, à travers un prénom. Le fait de nommer le personnage l'inscrit dans une perspective plus dramatique que la simple caractérisation substantive (idole, pucelle, enfantes, géantes, etc.). Comme c'était le cas avec les noms de lieux, la précision de la citation, associée à l'absence de référent véritable, a pour effet de renforcer l'ambiguïté et le trouble. Ainsi de l'Amélie de *Veillées III*, ou de la série des prénoms en H (Henrika, Hortense, Hélène) ou en L (Lulu, Louise,

---

77 G. Macklin, *op. cit.*, p. 12.
78 Voir *infra*, p. 386-389.
79 Même si l'on peut considérer avec Pierre Brunel qu'elle n'est pas une « vraie » fille, mais tient plutôt de la poupée (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 66-67).
80 J.-L. Steinmetz, *Les Femmes de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 19.
81 *Ibid.*, p. 94 *sqq*.

Léonie)[82]. Un personnage comme Jeanne-Marie porte un prénom dont la valeur est davantage celle d'un symbolisme social, puisqu'elle incarne sans doute la résistance des femmes pendant la Commune, à travers l'image de la pétroleuse.

Les figures liées aux fonctions sociales ou aux métiers sont d'ailleurs assez fréquentes dans l'œuvre, qu'elles soient ou non inscrites dans une revendication (comme avec le soldat du *Dormeur du val*). Les pluriels définis, signalant le poème comme définition de classes bien spécifiques, trouvent dans la *Saison* leur répondant à travers les figures du travailleur, de l'artisan ou du paysan. Dans les *Illuminations*, ce sont bien sûr les figures des ouvriers dans le poème du même nom (écho de ceux de *Bonne pensée du matin*), mais aussi des personnages n'existant que par leur fonction, comme le touriste ou le physicien de *Soir historique*.

D'autres personnages appartiennent d'ailleurs très explicitement à l'histoire, et font dès les premiers textes l'objet d'une transposition poétique qui passe dans de nombreux cas par une forme de dramatisation ; ainsi dans *Jugurtha* : « Le Jugurtha de Rimbaud est, comme celui de Salluste, un personnage de fiction, et plus précisément, comme nous l'avons suggéré plus haut, de théâtre »[83]. Le traitement qui préside à la convocation de Thiers et de Picard, dans *Chant de guerre parisien*, vise à les mettre en scène dans le registre de la comédie, de même que pour L'Empereur dans *Rages de Césars* et dans *L'Éclatante victoire de Sarrebrück*. Citons encore la possible référence à Jeanne d'Arc (d'ailleurs désamorcée par le « quelque »), dans la « pucelle » de *Mémoire*.

Rimbaud emprunte aussi à l'univers du conte, comme on le voit avec Barbe-Bleue, la Reine et la Sorcière dans *Après le déluge*, ou *L'Oiseau bleu* dans *Bottom*. Ainsi, bien sûr, qu'avec le Prince et le Génie de *Conte*, personnages dont la dimension conventionnelle « est suffisamment indiquée par leurs majuscules. L'apparition inattendue d'un Génie ou d'une Fée ne serait surprenante que par son absence »[84]. Le domaine littéraire est encore exploré avec la Hélène de *Fairy*, dont nous avons déjà

82 Voir les analyses de *Dévotion* et de *H* par Pierre Brunel dans *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 622 et 692 notamment, ainsi que Jean-Luc Steinmetz, « Ici, maintenant, les *Illuminations* », *Littératures* n° 11, octobre 1973, p. 22-45.
83 H. Abdel-Jaouad, *op. cit.*, p. 123.
84 Barbara Johnson, « La Vérité tue : une lecture de *Conte* », *Rimbaud, Littérature* n° 11, Paris, Larousse, octobre 1973, p. 72.

évoqué les possibles références, et qui s'entoure des éléments d'une ébauche de dramaturgie, entre légende et épopée. Nous avons déjà eu l'occasion de noter les emprunts au théâtre au début de cette partie. Précisons simplement un point dans la perspective qui est à présent la nôtre. On peut se poser la question de savoir si un personnage issu du théâtre (Ophélie par exemple), lorsqu'il est exploité dans un cadre non théâtral, reste un personnage de théâtre. Conserve-t-il ses qualités dramatiques dès lors qu'il passe dans la représentation collective, étant traité par la poésie mais aussi par la musique ou la peinture ? Les représentations picturales d'Ophélie font sens, outre les qualités techniques de la toile, par référence à son histoire, qu'elle soit fictive ou historique, légendaire ou littéraire. Dans l'Ophélie de Millais, dans celle de Préault ou dans celle de Rimbaud, faut-il toujours lire l'Ophélie de Shakespeare[85] ? Un visage qui n'existe pas lui est attribué par la toile, de même que le poème lui prête des mots qui ne sont pas ceux que son créateur a mis dans sa bouche. Dès lors la transposition d'un personnage de théâtre n'autorise sans doute pas à parler de théâtralité pour le poème.

D'autres personnages au contraire appartiennent à un univers personnel, voire autobiographique. C'est peut-être le cas pour « Lui » dans *Honte*, où il n'est pas interdit de voir une évocation de Verlaine, ou de lui-même vu par Verlaine ; ou pour « la petite morte » d'*Enfance II*, qui peut représenter sa petite sœur Vitalie, morte à quelques semaines[86]. Plus sûrement pour le « Madame » de *Mémoire*, évoquant sa mère ; ceux d'*Après le déluge* et de *Dévotion* font davantage difficulté. Dans ces derniers textes la dimension personnelle s'annule cependant du fait du flou référentiel qui accompagne ce nom et qu'illustre, tantôt le blanc dans *Mémoire*, tantôt les trois étoiles désignant l'anonymat dans *Après le déluge* et *Dévotion*. Mais c'est surtout avec le « pitoyable frère » de *Vagabonds*, transposition hautement probable de Verlaine, que l'on a une référence autobiographique valable[87]. Enfin, si l'on veut terminer sur cette thématique des

---

85 Si Shakespeare emprunte les traits de son personnage, et même son prénom, c'est lui qui installe le sens de ce dernier dans l'imaginaire collectif (« Elle porte un nom qui réellement la chiffre et la "nomme" exprimant l'essentiel de son être au lieu de simplement la désigner » ; Bernard Noël, *Dictionnaire des personnages*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1960, p. 730).

86 Et non l'autre Vitalie, morte à dix-sept ans (voir Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 74).

87 On imagine quels débats ont été et peuvent encore être menés autour de cette question. Voir notamment J.-L. Steinmetz, *Les Femmes de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 79 ; 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 ; P. Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 347-348.

« clés », on pourra, avec Jean-Luc Steinmetz évoquer la possibilité d'une référence à Nina de Villard dans *Les Réparties de Nina*[88]. Mais le référent biographique compte naturellement beaucoup moins que la dramatisation qui en découle.

Pour terminer ce relevé succinct, signalons l'affection de Rimbaud pour les personnages mythologiques ; de Vénus Anadyomène (convocation parodique) à Eucharis, en passant par le fourmillement mythologique de *Soleil et Chair*, ces figures habitent l'imaginaire de Rimbaud et sont mises en scène dans sa poésie. Bien souvent en effet il convoque des figures empruntées aux mythes, héritage du Parnasse qu'il exploite surtout dans les premiers textes. Cette exploitation est réelle, mais se fait différemment dans les *Illuminations*. Y sont moins convoquées des figures individuelles déterminées que des groupes de personnages mythologiques, telles les géantes d'*Enfance I* ou les centauresses de *Villes I* ; avec parfois une forme de détournement, comme dans *Bottom* par exemple, où les « Sabines » sont « de la banlieue ». Des figures moins déterminées, comme « l'être de beauté », le faune ou le génie[89] entrent dans la même catégorie de personnages, ceux qui « portent à leur comble les formes normales ». Jacques Rivière va jusqu'à parler de « monstres »[90] à propos de ces êtres que Rimbaud fait accéder à un statut mythique en les mettant en scène au sein du poème. Non sans ironie parfois, pour Vénus Anadyomène bien sûr, mais aussi par exemple pour le « fils de Pan » d'*Antique*, « pastiche de la mythologie »[91] pour Pierre Brunel. Au niveau de la distribution des rôles elle-même, la logique dans laquelle Rimbaud s'inscrit est une logique de brouillage.

b) Du brouillage de l'identification au brouillage de la théâtralité

Dans les *Illuminations*, les données d'identification sont très différentes des premiers poèmes, où l'on avait affaire à des mises en scène de groupes sociaux déterminés ou de personnages-vignettes, prétextes à une anecdote. Avec les poèmes en

88 Voir J.-L. Steinmetz, *Les Femmes de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 33 ; sur Nina de Villard, voir les notes par Jean-Jacques Lefrère *et al* pour Catulle Mendès, *La Maison de la vieille*, Champ Vallon, « Dix-neuvième », Seyssel, 2000, p. 524.
89 Respectivement dans *Being Beauteous*, *Tête de faune* et *Génie*.
90 Jacques Rivière, *Rimbaud, Dossier 1905-1925*, présenté, établi et annoté par Roger Lefèvre, Paris, Gallimard, 1977, p. 107.
91 P. Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 142.

prose, le traitement des personnages passe par la subtilisation des références (nous renvoyons à notre réflexion sur l'absence de référent comme brouillage de la narrativité[92]). Ils sont généralement amenés de façon très abrupte, sans ancrage aucun dans une situation d'énonciation précise, l'ambiguïté étant cultivée au plus haut degré : Hortense dans *H*, ou encore les noms étranges qui nous sont livrés dans le poème *Dévotion* et qui fascinaient André Breton sont des exemples caractéristiques de cette volonté de troubler le lecteur[93]. C'est ici le même fonctionnement qui est à l'œuvre que dans le cas déjà signalé des noms de lieux : par un nom propre, Rimbaud simule l'évidence du référent. Celui-ci est en réalité désespérément absent, et le signifiant est comme vide. Il y a chez Rimbaud, dans cette dernière phase de son activité poétique, la volonté de peupler ses décors, artificiels comme on a pu le voir, « avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences » (*Villes* I), de créer des « fantômes du futur luxe nocturne » (*Vagabonds*) ou des « spectres nouveaux » (*Ville*) : telle est la nouvelle forme démiurgique que prend ce goût de l'illusion.

Certaines figures interrogent plus que d'autres, comme ces « drôles » de *Parade* qui apparaissent comme des avatars de personnages de comédie, des comédiens en imposture. La référence factice à Chérubin détourne leur identité en même temps qu'ils sont définis par l'univers de l'illusion théâtrale : « les *drôles* se révèlent semblables à Chérubin et si différents. Ils ne jouent pas un rôle de théâtre, mais ils sont dans un théâtre plus cruel et plus vrai. Ils parodient un sexe à partir de l'autre, comme Chérubin, mais en sens inverse »[94]. Le terme de « drôles » lui-même est évocateur de la bouffonnerie théâtrale, et c'est ce type de personnages qui créent le théâtre rimbaldien. Ces personnages sont à la fois ambiguïté et menace ; Pierre Brunel souligne ainsi le lien entre l'indécision de Chérubin (en termes d'âge et surtout de sexe) et le flou référentiel qui entoure les « drôles », pour finalement poser le narrateur omniscient de *Parade* en « montreur d'inquiétantes marionnettes »[95].

---

92 Voir *supra*, p. 136-139.
93 Voir A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 254, ainsi que le commentaire de Pierre Brunel, qui regroupe les hypothèses à ce sujet, dans *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 620 *sqq*.
94 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 230. Sur Chérubin, voir aussi Daniel A. de Graaf, « Comment regarderaient-ils Chérubin ? », *Rimbaud vivant* n° 4, 1974, p. 18.
95 Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 127-132. À côté des bohémiens, les « hyènes » sont aussi les

Cette question de l'identité nous amène à considérer l'apparition de certains pronoms personnels qui font question davantage que d'autres, comme dans *Angoisse*, où le pronom personnel *Elle* est privé de référent. Ce pronom a suscité un « déluge d'identifications »[96], et son ambiguïté est accentuée par la proximité avec l'évocation de « la Vampire ». André Guyaux préfère dissocier les deux figures[97]. Ce qui nous intéresse davantage, c'est le mécanisme de surgissement de figures inidentifiables, qui prennent le lecteur à témoin d'un drame dont il est censé connaître les tenants et les aboutissants alors que ceux-ci ne sont jamais livrés. Tout se passe comme si les éléments de l'histoire avaient existé puis disparu dans l'espace que le fragment laisse au-dessus et en dessous de lui-même. C'est encore le cas dans le poème *Antique* : si le fils de Pan est en partie nommé, il n'est pas pour autant situable, puisque sa dénomination généalogique ne fait que l'inscrire dans une certaine mythologie. Dans le même temps, le caractère érotique du poème fournit au lecteur la tentation d'une identification. À ce titre, il est d'ailleurs possible de rapprocher ce texte, notamment à travers l'usage amoureux de la deuxième personne, du blason antérieur « L'étoile a pleuré rose… ». La logique du sens, distrait sitôt qu'il est proposé, reste la même au niveau des personnages qu'aux niveaux de la narration, des coordonnées spatio-temporelles, et des autres niveaux que nous avons abordés. C'est celle du prestidigitateur, avant tout créateur d'illusion.

L'hypothèse que formule Barbara Johnson à propos de *Conte* peut ici nous éclairer quelque peu sur le rôle que joue le traitement des personnages dans la structure du texte rimbaldien et sa déconstruction :

> C'est un lieu commun de la critique moderne que les « personnages » ne peuvent plus habiter que des guillemets. Mais quel que soit leur degré de fictivité, leur manque d'entrailles, ou leur fonction rhétorique, l'illusion qu'ils sont des entités distinctes est normalement maintenue par la narration, qui en a besoin pour filer ses « événements » (...). Or, dans l'affirmation « le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince », ce qui est déconstruit c'est justement cette nécessité de distinguer entre les actants. En donnant la fonction de sujet tour à tour au Prince et au Génie, le conte ne dit pas que l'un des deux était imaginé par l'autre, mais que leur existence n'était qu'une illusion créée par les propriétés du langage. « Le Prince était le

« femmes féroces d'un futur théâtre de la cruauté » (p. 129).
96 Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 470.
97 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 187, de même qu'Albert Henry. Voir Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 479.

> Génie » n'est troublant que parce que nous croyons à la narration. Si Rimbaud avait écrit « Le Prince était *un* Génie », personne ne se serait étonné : nous aurions cru à la poésie.[98]

Les personnages rimbaldiens, en tout cas dans les *Illuminations*, sont doublement marqués par l'illusion. Êtres de fiction appartenant à une pseudo-narration, ils sont d'autant plus frappés d'irréalité que cette narration est désamorcée et que le processus de croyance est interrompu. La place du *je* à l'intérieur de ce réseau de figures n'est plus la même que dans *Une saison en enfer*, où il semblait encore avoir le contrôle sur l'univers de la représentation et ceux qui la peuplaient. Au contraire, dans le monde de rêve que dessinent les *Illuminations*, le *je* semble à la fois destitué de sa fonction créatrice, et séparé des figures qui l'entourent. Dans un texte comme *Enfance*, où il semble s'inclure à travers l'anaphore en *je* de la section *IV*, sa légitimité en tant que narrateur est comme désamorcée par le caractère fantomatique des personnages qui l'entourent, notamment dans la section *II* où le paysage est peuplé de virtualités, d'êtres absents ou morts.

*c) Les personnages d'*Une saison en enfer

Il est maintenant possible d'aborder la question des personnages dans les deux textes rimbaldiens qui peuvent le plus aisément faire l'objet d'une véritable transposition théâtrale, à la fois du fait de leur longueur, de leur caractère narratif et, ce qui nous intéresse ici, de la possibilité de dégager des personnages déterminés[99] : *Un cœur sous une soutane* et surtout *Une saison en enfer*. Concernant ce deuxième texte, la question de l'identification qui a occupé notre réflexion jusqu'ici constitue une étape nécessaire de l'analyse. Le couple de personnages qu'il faut d'emblée interroger, en ce qu'il pose de véritables implications en termes de choix d'interprétation scéniques[100], c'est celui de la Vierge folle et de l'Époux infernal, lesquels sont véritablement présentés comme des rôles, des didascalies, une distribution en somme. Notre objectif est de faire le bilan de

---

98 B. Johnson, art. cit., p. 72-73.

99 Signalons ici la difficile frontière que, du fait de nos choix méthodologiques, nous avons dû définir, entre l'étude des structures potentielles du texte et la manière dont la pratique théâtrale va les exploiter. Nous avons choisi de circonscrire aux parties qui vont suivre l'étude de ce deuxième temps, en dépit du caractère artificiel que revêt parfois cette distinction.

100 Voir *infra*, p. 189-191.

ces tentatives d'identification du couple, afin de délimiter les contours du matériau qui servira de base à une exploitation scénique.

D'après de nombreux commentateurs, le personnage de la Vierge folle correspond de toute évidence à une transposition de Verlaine, permettant à Rimbaud de retranscrire quelles étaient la place et l'attitude de Verlaine dans leur relation. On trouve de nombreux exemples de cette interprétation, depuis Yves Bonnefoy : « c'est Verlaine qui parle »[101], jusqu'à Jean-Luc Steinmetz qui partage ce point de vue : « L'ironie rimbaldienne, et c'est l'Époux démoniaque ; le lamento et l'angoisse verlainiennes, et c'est la plainte de la Vierge folle »[102], mais pour lequel le débat reste néanmoins assez vain. Si tout le monde s'accorde à voir dans la relation entre les deux poètes la source de cette mise en scène littéraire, nombreux sont ceux qui relativisent l'identification : ainsi pour Margaret Davies la Vierge folle n'est que « comme tous les personnages fictifs une figure composite bâtie sur des fragments pris ici et là dans la réalité, mais qui prend sa vie autonome dans le contexte de l'œuvre même »[103]. Ailleurs, elle affirme encore que « cette vierge veuve prend évidemment aussi ses sources dans le Verlaine réel, mais (…) celui-ci n'est après tout que le point de départ, et (…) c'est le texte lui-même avec ses propres exigences qui de ce grain de sable réel a fait le cristal d'une forme littéraire »[104]. La biographie poétique de Pierre Michon se résigne : « Il fait trop nuit pour décider qui des deux est la vierge folle, qui l'époux infernal : ils ont la même violence sous les gilets également noirs »[105].

Danielle Bandelier apporte un autre point de vue – qui répond à son analyse personnelle de la construction sur laquelle repose l'ensemble de la *Saison* –, celui selon lequel « les deux personnages ne sont pas des figures dont la traduction littérale serait Verlaine et Rimbaud, mais le couple infernal est la mise en scène, la dramatisation de la

101 Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 94. Voir aussi Suzanne Bernard dans l'édition des *Œuvres* de Rimbaud (en collaboration avec André Guyaux), Garnier, 1981, p. 467.
102 J.-L. Steinmetz, *Les Femmes de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 85. Voir aussi p. 81-82, 90 et surtout *Arthur Rimbaud, une question de présence*, *op. cit.*, p. 166 à 168.
103 Margaret Davies, « Une saison en enfer », art. cit., 1973, p. 27. Y. Nakaji s'accorde avec la démarche davantage intratextuelle de Davies (*op. cit.*, p. 125-126).
104 Margaret Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*, p. 58.
105 Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », p. 73.

réflexivité qui gouverne le texte, (…) l'union de l'image et de son reflet »[106]. Les deux personnages n'auraient de raison d'être que dans le fait d'incarner les deux statuts du narrateur lui-même, ce qui laisserait penser que ceux-ci ne sont pas à envisager séparément mais bien comme deux images tangentes et parfois difficilement distinctes de la même intériorité. Le personnage de la Vierge folle ne serait à ce moment-là qu'un « déguisement » pour le narrateur. Mais cela ne définit pas le statut en opposition de l'Époux infernal. Bandelier le voit comme une « hypostase du narrateur », ce qui l'amène à poser une équivalence entre la première et la deuxième personne et à conclure à un simple dédoublement du *je*[107]. On a de toute façon affaire dans cette approche à deux faces du même être, qu'il s'agisse d'un conflit entre un Rimbaud passé et un Rimbaud présent, ou d'une lutte entre la partie féminine de Rimbaud et sa dimension masculine, voire entre Rimbaud l'homme et Rimbaud le poète. Finalement, deux positions globales s'opposent à ce sujet : l'identification, de type biographique, à Rimbaud et à Verlaine d'une part, l'affirmation de la présence d'un double *je* d'autre part[108].

À un premier niveau, on perçoit donc que le poète, une fois exposées ses aspirations cyniques, morbides et brutales, prend conscience de leur vanité et revient à la douleur de l'humilité par l'intermédiaire d'un travestissement schizophrénique de sa pensée. À un second niveau il apparaît que cette part humble est elle-même sujette à des revirements ; ainsi :

Je suis veuve
devient
J'étais veuve ;

Quelle vie !
est corrigé en
La vraie vie est absente ;

Il a peut-être des secrets pour changer la vie ?
est contredit par
Non, il ne fait qu'en chercher.

106 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 135.
107 *Ibid.*, p. 194.
108 Voir notamment l'analyse de M. Ruff, approuvée par Antoine Adam dans l'édition des *Œuvres* de Rimbaud, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 962-964. Signalons que Lionel Ray décide de ne pas trancher et de considérer les deux positions comme compatibles (*op. cit.*, p. 39).

La fréquence de la conjonction *mais* est également révélatrice de ces contradictions intérieures. Il est en outre notable qu'une certaine ironie préside à tout cela et augmente d'un degré le niveau de subtilité qui caractérise le texte et complique l'identification des voix.

Pour Christian Angelet, la Vierge folle n'est d'ailleurs qu'un rôle parmi ceux qu'endosse Rimbaud, et la question de l'existence d'un personnage distinct du narrateur de la *Saison* n'est pas à poser[109]. Mentionnons également le point de vue de Yoshikazu Nakaji qui s'en tient, loin de toute interprétation extratextuelle, à constater que « le conflit intérieur qui se manifestait dans le dialogue de "je" avec soi-même s'extériorise sous une forme théâtrale »[110]. Cette approche semble faire taire une polémique insoluble, l'argument de l'illusion théâtrale faisant autorité et déplaçant le débat. La théâtralisation du couple passe par le rapport de confidence qui est fait au lecteur (« faisons cette confidence »), et prend la forme de l'aparté. Le confident de théâtre se définit par la « constante possibilité d'être considéré comme présent ou absent, bien que son corps soit toujours là »[111]. C'est le rôle donné au lecteur, mais aussi à cette voix difficile à identifier, cette figure extradiégétique qui introduit (« Écoutons ») et commente (« drôle de ménage ») le texte.

Quant aux autres personnages qui apparaissent dans *Une saison en enfer*, ils sont d'une part assez rares (pour Nakaji, la Vierge folle est le seul personnage extérieur au *je* dans le texte[112]), et d'autre part ils conservent une fonction de projection du narrateur. Ainsi Satan, le dédicataire, outre le fait qu'il est une figure obligatoire de l'univers infernal où prend place la confession (avatar peut-être d'imageries plus anciennes, celle du Belzébuth du *Bal des pendus* par exemple, ou des « mille diables bleus » de « Plates-bandes d'amarantes… »), se confond en partie avec le narrateur, dans la mesure où ce dernier semble se définir par une nature également démoniaque. Plus exactement, la figure de Satan apparaît moins comme un personnage à part entière que comme un élément obligé du décor. Il fait d'ailleurs l'objet d'une forme de discrédit, l'ironie du

109 Ch. Angelet, art. cit., p. 1019.
110 Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 126.
111 J. Scherer, *op. cit.*, p. 43.
112 Y. Nakaji, *op. cit.*, p. 127.

« Cher Satan » annulant toute notion de peur vis-à-vis d'éventuelles puissances démoniaques, et frappant de dérision cette figure qualifiée de « folklorique » par Danielle Bandelier[113]. De fait, les rares personnages (gens d'église et philosophes) dont le narrateur fait mine de transcrire la parole, ne sont que des leurres. Le fait qu'il les cite ou s'adresse à eux ne suffit pas à les faire véritablement exister, et ces apostrophes inattendues « ne constituent pas des personnifications de l'interlocuteur ; elles le désincarnent plutôt en le réduisant à une fonction »[114].

Avec *Un cœur sous une soutane* on a affaire à un autre type de traitement du personnage ; une véritable galerie de figures nous est livrée : Léonard le séminariste bien sûr, auteur du journal intime, mais aussi son terrible supérieur (le « sup*** »), ainsi que ses camarades séminaristes dont J*** le séide du sup***, le poussif D*** et l'idiot L***. Mais c'est avec l'apparition de Césarin Labinette et de sa fille Timothina, puis de Monsieur et Madame de Riflandouille que l'on assiste à une véritable saynète. On a vu que la forme du dialogue y était exploitée de manière inédite. Autre différence avec la tendance générale dans le traitement rimbaldien des personnages, ceux-ci ont un nom (même s'il se réduit parfois à une initiale). Mais surtout ils sont presque tous déterminés physiquement, ce qui constitue un cas unique dans l'œuvre rimbaldienne et fait de ce texte une tentative très spécifique de narration, injustement délaissée par les premiers éditeurs de Rimbaud, et pour laquelle il devient plus facile d'imaginer une transposition théâtrale.

****

La poésie de Rimbaud offre, à des niveaux divers, certaines similitudes de fonctionnement avec la démarche d'écriture qui est à l'œuvre dans le théâtre. Ces similitudes ont autorisé nombre de commentateurs à parler d'une théâtralité du texte rimbaldien. Les analyses menées dans cette première partie nous ont permis de dégager

113 D. Bandelier, *op. cit.*, p. 39-41.
114 *Ibid.*, p. 192.

quelques idées fondamentales concernant cette théâtralité. L'univers théâtral offre visiblement au poète de nombreuses ressources imaginatives. Sa fonction illusionniste, sa dimension onirique, sa fragilité enfin sont les principales qualités poétiques du théâtre que Rimbaud a choisi d'exploiter. Cela ne signifie pas que ces mécanismes soient à même d'être transposés sur la scène sans dommage, et qu'ils continueraient à fonctionner aussi efficacement que dans l'intimité de la lecture poétique. Il est donc temps de voir comment les stratégies d'adaptation qu'ont mises en œuvre les hommes de théâtre ont pu ou non pallier d'éventuelles incompatibilités.

Deuxième partie : Du modèle poétique au modèle dramatique

Préambule

Après cet examen des ressources en théâtralité que le texte rimbaldien est en mesure d'offrir, il convient de se tourner vers les tentatives concrètes dont il a pu faire l'objet au théâtre. Les résultats mis à jour en première partie de notre exposé nous aideront à comprendre comment ces ressources déterminent certains mécanismes de passage du texte à la scène. Nous nous appuierons de surcroît sur un éventail représentatif de spectacles. Le croisement de ces différentes données nous permettra de définir ce qui est à l'origine de cet engouement que le théâtre manifeste envers Rimbaud, ainsi que ce vers quoi tendent les hommes de théâtre qui s'y attachent, et enfin de voir dans quelle mesure cette quête aboutit. On peut d'emblée déceler deux objectifs avoués et principaux dans cette démarche : livrer la substance poétique de Rimbaud d'une part, tout en créant un objet véritablement théâtral d'autre part. Le projet global consiste donc à passer d'un genre à un autre, avec l'exigence d'une fidélité réelle envers l'œuvre. Plus que d'une fidélité, il s'agit même d'un véritable apport, que l'on se revendique de faire à l'œuvre par ce geste de l'adaptation. Mais force est de constater que le contrat n'est bien souvent pas rempli. Or c'est justement là ce qui nous intéresse : comprendre pourquoi, dans la majorité des cas, ce transfert générique (de la poésie vers le théâtre) ne fonctionne pas.

Plusieurs chemins problématiques se dessinent alors, qui s'articulent autour de notions bien déterminées et correspondent à certains types de spectacles. Notre analyse se structurera à travers ces notions et les questions qui y sont liées : d'abord, il s'agira de voir dans quelle mesure le théâtre est à même d'éclairer le texte poétique et de constituer pour lui un apport, en extrayant sa moelle sémantique. La notion d'*interprétation* est donc d'abord à l'œuvre, notamment à travers ce que nous appellerons les récitals poétiques, ou montages de textes. Ensuite, nous examinerons comment se fait véritablement le passage d'un genre à l'autre : c'est le problème de l'*adaptation* qui est ici en jeu, à travers des textes qui sont le plus souvent des formes de reconstitutions, mettant néanmoins en jeu un

véritable travail de réécriture et de transfert générique. Enfin, nous verrons quels moyens peuvent être employés, en nous situant cette fois au carrefour des deux démarches précédentes, pour passer d'un langage à un autre tout en exprimant au mieux le sens du texte. C'est la notion de *traduction* qui nous guidera alors avec, à l'appui, des spectacles qui font appel à différentes formes d'expression artistique[1]. On voit que les champs paradigmatiques de ces notions sont aussi perméables les uns aux autres que les différentes expériences qui ont été menées autour de Rimbaud, lesquelles découragent toute tentative de typologie clairement compartimentée. En effet, un spectacle constitué par un montage de textes peut faire intervenir d'autres formes d'art, de même qu'il contient une part nécessaire, même infime, de réécriture. Surtout, interprétation et adaptation sont deux notions qui sont nécessairement convoquées par qui veut effectuer le passage d'un genre à un autre. Nos distinctions pourront parfois sembler quelque peu arbitraires, mais l'on verra qu'elles sont d'une grande utilité méthodologique et nous ont permis de traiter un grand nombre des aspects multiples, et souvent très intimement mêlés, que revêt notre problématique.

Nous nous livrerons néanmoins chaque fois à un travail de définition terminologique aussi précis que possible, avant d'aborder véritablement les cas concrets qui constituent notre corpus. Ceux-ci serviront alors davantage de support à une réflexion suivie sur le passage d'un genre à un autre qu'ils ne formeront l'objet véritable de notre analyse. Enfin, nous souhaitons voir comment ces questions s'inscrivent dans la perspective d'une évolution des exigences actuelles en matière aussi bien de théâtre que de poésie – comment le recours au texte non théâtral fait sens, tout autant que la velléité de la poésie à quitter le silence de la lecture individuelle pour se mettre en scène et s'incarner.

---

[1] Nous trouvons d'ailleurs un écho de cette tripartition sous la plume d'André Veinstein à propos de la liberté du metteur en scène, dans *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'Esthétique », 1955, p. 325.

Chapitre I : Interprétation : le sens en question*s*

L'un des enjeux principaux, lorsque l'on aborde le délicat problème du passage d'un genre à un autre, tient aux transformations que subit le sens au cours de ce passage. C'est-à-dire que notre premier questionnement pourrait finalement porter sur ce qui relève de la bonne communication entre ce qui se dit sur scène et ce qui est entendu par le public. Cette communication repose sur une communauté de codes, ici perturbée par la confusion générique qui s'opère. Mais elle repose aussi sur la transmission du sens, lequel dans le domaine poétique relève d'un registre particulier. Plus précisément, on peut se demander dans quelle mesure le théâtre cherche à donner sens au texte (de manière générale), et si, dans le cas qui nous occupe, il parvient à « éclairer » le poème, ou bien si, dans une perspective inverse, le théâtre manifeste une forme de refus du sens à travers le recours à la poésie. La question n'est pas de relancer le débat sur la légitimité créatrice du processus interprétatif que constitue la mise en scène, mais de convoquer des outils pour comprendre quelles stratégies de motivation sémantique le théâtre met en place. Seront interrogées les influences directes que ces stratégies exercent sur le sens : car le faire surgir et l'établir, pour le régler et le fixer, c'est aussi risquer de le réduire et de le limiter. À moins que la tentative de donner sens au poème ne puisse conduire qu'à une surenchère, le poème n'offrant pas les *vides* sémantiques que le théâtre propose à la mise en scène de combler. L'œuvre de Rimbaud contient un potentiel d'exploration du point de vue sémantique particulièrement important, ce qui pourrait constituer un commencement d'explication à la séduction exercée par le poète sur un certain type de théâtre. Nous tenterons de démêler ces problématiques en quatre étapes, formulées par quatre interrogations corollaires.

A) Le théâtre donne-t-il sens au poème ?

a) Le besoin d'interpréter[1]

La première de nos interrogations formule le soupçon d'une illusion : l'illusion selon laquelle la théâtralisation permettrait de fournir au texte son sens, ou tout au moins un sens l'éclairant. Ce qui pourrait expliquer l'abondance des tentatives théâtrales concernant Rimbaud, dont le texte est si difficile à « lire ». Le passage à la scène serait alors un moyen de rendre Rimbaud à la lisibilité qui lui fait défaut, et dès lors de se rassurer sur la perte de sens dont il menace le lecteur. Nous verrons en troisième partie qu'un mécanisme similaire commande la mise en scène du personnage rimbaldien. Pour l'heure, tentons de comprendre comment fonctionne cette volonté de donner sens au poème par le biais de la scène. Il est possible de chercher une première piste dans le double sens du mot *interprétation*, double sens autour duquel va finalement s'articuler une partie de notre réflexion. Le premier sens concerne l'interprétation de l'acteur, indissociable des choix de jeu. Cette acception ne constitue en réalité qu'une forme de *réalisation* du deuxième sens du terme, celui de l'interprétation exégétique formulée par le metteur en scène ou le dramaturge (celui qui organise le texte de Rimbaud et en définit les axes pour un passage à la scène) : « tout l'art du théâtre se joue ici, dans le jeu de ces deux sens du mot interpréter »[2]. Plusieurs ambiguïtés surgissent ; d'abord du fait que bien souvent c'est la même personne qui joue et qui met en scène (c'est le cas de nombre des spectacles composant notre corpus). Les deux aspects du phénomène interprétatif en sont alors d'autant plus entremêlés. Ensuite parce que l'exégèse du metteur en scène définit un moyen terme entre l'interprétation par le comédien, au sens de choix de jeu, et l'interprétation herméneutique, telle qu'elle est pratiquée par l'exégète qualifié, le critique universitaire. Et c'est finalement cette opposition qui nous intéresse le plus.

On peut exploiter au profit de notre réflexion la distinction opérée par Umberto Eco entre d'une part « l'interprétation sémantique », qui relève de la « compréhension

[1] Nous empruntons cette expression à Octave Mannoni qui titre ainsi l'un des articles réunis dans *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 202 à 217.

intuitive » et qui est « le résultat du processus par lequel le destinataire, face à la manifestation linéaire du texte, la remplit de sens », et d'autre part « l'interprétation critique » ou « paraphrase critique » qui « essaie d'expliquer pour quelles raisons structurales le texte peut produire ces interprétations sémantiques »[3]. On conçoit que peuvent se tisser des rapports parfois conflictuels, du point de vue herméneutique, entre rimbaldiens et gens de théâtre, intuition et critique ne faisant pas toujours bon ménage. C'est d'ailleurs en ce sens que l'on peut concevoir par exemple le rejet que fait Vitez (dont la pensée nous éclairera plus d'une fois) de la fonction herméneutique du dramaturge dans le travail de la mise en scène. Pour lui, le metteur en scène est un artiste avant d'être un penseur ; le dramaturge est un « préposé à l'idée »[4] et se distingue nettement du créateur. La traditionnelle méfiance vis-à-vis de l'interprétation littéraire s'avère particulièrement véhémente s'agissant de poésie. Car « le poème n'est pas incompréhensible, il est inexplicable »[5]. Il n'en demeure pas moins que tous manifestent envers Rimbaud ce même « besoin d'interpréter » dont parle Mannoni avec circonspection : dans l'interprétation des textes de Rimbaud, sous quelque forme que ce soit, se lit en effet « une telle peur devant ce qu'il y a de proprement poétique dans la parole de Rimbaud, que quelques-unes des interprétations données pour les plus profondes peuvent paraître des artifices pour refuser les textes »[6].

L'enjeu de notre développement se situe ainsi dans la notion double de peur et de stratégie adoptée face à cette peur. Peur directement liée au besoin du sens : est-il alors possible de poser une équivalence entre le besoin qu'éprouve le comédien, face à un texte, et celui de l'exégète ? Et ce besoin est-il légitime ? Poursuivons le raisonnement de Mannoni : il s'interroge spécifiquement sur le texte rimbaldien et sur sa propension à réclamer une interprétation : « il existe des écrits qui refusent au lecteur toute possibilité

---

2 Daniel Mesguich, *L'Éternel éphémère*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1991, p. 107.
3 Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 (1990 pour la version originale italienne), p. 36. Voir aussi p. 172 et sur le dramaturge, voir B. Martin, *La Théâtralisation du texte écrit non théâtral*, thèse de doctorat sous la direction de Patrice Pavis, Paris-VIII, 1993, chap. « Dramaturgie et dramatisation » (p. 252-288).
4 Anne Übersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, Paris, Éditions des Quatre Vents, 1994, p. 153. Voir surtout *De Chaillot à Chaillot, entretiens avec Emile Copfermann*, Paris, Hachette, « L'Échappée belle », 1981, l'article synthétique « Qu'aurais-je fait d'un *Dramaturg ?* », *Théâtre/Public* n° 67, janvier 1986, p. 59-60, ainsi que « Sur le dramaturge », *Écrits sur le théâtre 4, La scène 1983-1990*, P.O.L., 1997, p. 35-36.
5 Octavio Paz, *Courant alternatif*, Gallimard, « Les Essais », 1972 (1967 pour l'édition originale), p. 89.
6 O. Mannoni, *op. cit.*, p. 205.

d'interprétation – ce ne sont évidemment pas les textes dits hermétiques qui, eux, réclament une interprétation »[7] ou encore : « S'il y a, en effet, comme c'est sans aucun doute souvent le cas, un sens caché dans un texte littéraire, et parfois un sens que l'auteur y a volontairement caché, il n'en résulte pas toujours que ce texte soit proposé au déchiffrement, ni même que ce déchiffrement apporte rien de valable »[8] ; plus loin enfin, il constate qu'il « est sûrement légitime d'entreprendre d'interpréter les textes obscurs ; quelques-uns de ces textes le demandent et se présentent comme à déchiffrer. D'autres ne font que semblant »[9].

Quelles que soient les conclusions (jamais définitives) que l'on peut tirer de ces mises en garde, le plus important reste que c'est souvent le besoin de déguiser qui fait le plus sens : « il n'est rien de plus significatif qu'un texte qui affirme son divorce d'avec le sens »[10]. L'attitude rimbaldienne à l'égard du sens à donner à ses propres textes, du moins le peu que l'on a pu en connaître, a été souvent et longuement commentée[11]. Nous avons tenté en première partie de repérer quelques-uns des mécanismes qui permettent à Rimbaud de brouiller les pistes herméneutiques, au moment même où elles semblent se dessiner. Pierre Brunel résume ainsi la position du poète face au sens : « en jouant à nous orienter vers une poésie de l'allusif, et en nous privant du sens, en l'éludant, Rimbaud nous donne à penser que sa poétique est une poétique de l'"élusif", – si je puis risquer ce néologisme. Le sens n'est ni absent, ni caché ; il est retenu »[12]. Il va plus loin, suggérant que c'est dans ce processus que se détermine l'essence d'un langage proprement poétique, puisque ce sens retenu « rompt avec la fonction quotidienne du langage et, d'une certaine manière, il le déshumanise »[13].

---

7 O. Mannoni, *op. cit.*, p. 203.
8 *Ibid.*, p. 207.
9 *Ibid.*, p. 216.
10 U. Eco, *op. cit.*, p. 18.
11 Par lui-même d'abord ; citons la réponse supposée à sa mère, restée interdite devant la *Saison* : « J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens », « Parole qui, prononcée ou non, est vraie » pour René Char (« Arthur Rimbaud », *Recherche de la base et du sommet*, Gallimard, « Poésie », 1971 (1951 pour la première édition), p. 109) ; citons également le « ça ne veut pas rien dire », seule exégèse fournie à Izambard à propos du *Cœur supplicié* (Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871) ou encore le « Je réservais la traduction » d'*Alchimie du verbe*.
12 Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ Poétique », 1983, p. 217.
13 *Idem.*

Plus précisément, Rimbaud développe plusieurs réseaux de mise en péril du sens, qui ne supposent pas le même regard de la part de l'interprète. De fait, on « ne peut pas traiter de la même façon les énigmes, les ambiguïtés et le simple jeu des métaphores »[14]. Ce qui relève de la tradition rhétorique poétique est ainsi à distinguer des stratégies purement rimbaldiennes, soit que celles-ci relèvent de l'énigme revendiquée (comme dans *H*), soit qu'elles constituent une subversion sémantique (telle que nous l'avons souvent rencontrée au cours de notre réflexion sur le texte rimbaldien et sa théâtralité). Toutefois, si l'interprétation de *H* a un intérêt, celui-ci n'est absolument pas dans la résolution de la devinette, ni même dans l'identification de ce qui se cache derrière la lettre, mais bien dans ce que Rimbaud *dit* par son utilisation de cette forme qu'est la devinette. Le poète se montre avec ce poème parfaitement maître de « l'art de promettre, qui ne comporte pas nécessairement l'obligation de tenir »[15].

De même, le détournement du sens est sans doute ce qui nous apparaît comme le plus poétique dans le texte rimbaldien, bien davantage que l'utilisation de figures traditionnelles. Et c'est sans doute là ce qui interpelle le lecteur comme le metteur en scène ; car de même que l'exégète s'attache avec les outils linguistiques et stylistiques de la critique littéraire à écrire un « autre texte », l'acteur qui dit et le metteur en scène qui invente une mise en espace ou en situation du poème *réécrit* une « version » du texte : « l'interprétation d'un texte ne peut être jamais que la tentative de proposer *un autre* texte, équivalent mais plus satisfaisant pour telle ou telle raison. Une lecture comporte toujours, à la façon d'une buée qui l'enveloppe, des possibilités mal définies d'interprétation, mais tacites »[16]. Mannoni nous fournit ici, même si sa pensée ne s'attache bien sûr qu'au travail critique, une autre ambiguïté sémantique : celle du mot *lecture*. Lire un texte, c'est d'une certaine manière le réécrire ou, pour employer la terminologie d'Henri Gouhier, le *re-créer*[17]. Une partie de la réflexion de Daniel Mesguich s'articule également autour de ce sens du mot *lire*. L'acteur « corps lisant

---

14 O. Mannoni, *op. cit.*, p. 205.
15 *Ibid.*, p. 207. Pierre Brunel parle de « poétique de l'énigme » à propos de ce poème (*Éclats de la violence, Pour une lecture comparatiste des* Illuminations *d'Arthur Rimbaud*, José Corti, 2004, p. 696-697 ou 701.
16 O. Mannoni, *op. cit.*, p. 202-203.
17 Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989, notamment p. 45. Voir aussi le chapitre « Texte et lecture » de la thèse de Bernard Martin, *op. cit.*, p. 127-167.

déchiffrable, lisible de lire »[18] devient, lisant (c'est-à-dire disant et jouant) le texte de théâtre, celui qui à la fois transmet la lecture du metteur en scène et suscite celle du public. Trois versions du texte se rencontrent donc dans l'espace du théâtre et viennent se mesurer à celle du poète, en ce que Michel Bernardy appelle une « triple incarnation du verbe »[19]. Ce que ne propose pas la lecture silencieuse et individuelle.

On est dès lors à même de saisir, dans cette volonté de confronter le texte rimbaldien à la scène, un besoin de mettre en lumière, en sons et en corps ce qui sur la page demeure *inattrapable*. Les témoignages de comédiens et de metteurs en scène que nous avons pu recueillir révèlent un rapport au texte complexe : la volonté de donner à entendre et à comprendre au public cohabite avec le déni de toute tentative explicative. Denis Lavant, qui a souvent privilégié Rimbaud dans ses lectures de poésie, admet qu'il est difficile de conserver une véritable neutralité herméneutique dans le jeu : « Il n'y a pas de mesure d'interprétation, on est toujours dans une tentative d'éclairer un texte ». Plus précisément, sa démarche consiste à « entrer en rêverie sur le matériau »[20]. Il refuse d'endosser le rôle d'exégète, et se situe hors de toute approche universitaire du théâtre (attitude révélatrice, commune d'ailleurs à la plupart des hommes de théâtre interrogés[21]). Sa manière d'aborder le texte implique pourtant un rapport de proximité, indissociable d'une volonté de respect et donc de compréhension de la pensée de l'auteur : « 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 »[22]. L'interprétation est avant tout recherche de l'intention, que ce soit celle du texte (*intentio operis*) ou celle de l'auteur (*intentio auctoris*), selon la terminologie d'Umberto Eco pour lequel les « limites de l'interprétation coïncident avec les droits du texte (ce qui ne veut pas dire qu'ils coïncident avec les droits de son auteur) »[23].

---

18 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 31.
19 Michel Bernardy *Le Jeu verbal, Traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1988, rééd. 1990 et 1994, p. 38. On pourrait même, comme le fait Bernard Martin (*op. cit.*, p. 233) prendre en compte la multiplicité des interprétations qui se frottent dans l'espace de la salle, à travers les imaginaires particuliers des spectateurs envisagés dans leur pluralité.
20 Entretien avec Denis Lavant, le 11 janvier 2002. Voir en annexe, p. 477-480. Denis Lavant figure à notre corpus pour son spectacle « Carte blanche » donné sur Rimbaud en 1999. Voir sa fiche en annexe p. 264-265.
21 Sur ces questions, voir André Veinstein, *op. cit.*, p. 288 *sqq*.
22 Entretien avec Denis Lavant. Voir en annexe, p. 477.
23 Umberto Eco, *op. cit.*, p. 18. Voir aussi A. Veinstein, *op. cit.*, p. 299-300.

Entre respect sacralisant et volonté d'émancipation, l'homme de théâtre entretient un rapport contradictoire, où l'intellection n'est pas toujours assumée. D'où l'intérêt d'un travail comme celui d'Alain Héril, lequel s'appuie sur une réflexion d'autant plus poussée qu'il aspire en définitive à la faire disparaître au profit de l'émotion « avant toute chose » :

> Notre rôle au niveau du théâtre n'est pas de faire comprendre Rimbaud, c'est de le faire ressentir (…). 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 (…) ; 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.[24]

On comprend que se mêlent dans ce rapport à l'interprétation à la fois une crainte et l'expression d'un désir, celui d'atteindre « ce point où l'évidence d'une pensée rejoint celle de quelque poète, dans une communion radieuse »[25] ; le fantasme de la compréhension habite chaque lecteur de Rimbaud, et s'actualise parfois dans la critique, parfois dans la mise en théâtre. Mais le risque que contient la lecture forcément partiale d'un texte n'est pas toujours bien assumé, surtout s'agissant d'un texte sacralisé comme l'est celui de Rimbaud. Ce risque est d'ailleurs toujours présent au théâtre, bien que dans des proportions variables : « que le théâtre *lise*, donc – qu'il tende vers son autre, le texte, qu'il s'y mesure et le sonde (…) et l'accusation de vol vient à poindre »[26].

b) Le théâtre comme donneur de sens

L'argument fourni par les hommes de théâtre, pour justifier la production de textes non théâtraux sur la scène, consiste souvent dans la nécessité d'éclairer le texte poétique, de l'*augmenter* en termes sémantiques : « 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

---

[24] Entretien avec Alain Héril, le 15 décembre 2000. Voir en annexe, p. 469. Alain Héril est le metteur en scène du *Trajet Rimbaud*, créé en mars 2000 au Centre culturel d'Athis-Mons. Voir la fiche en annexe p. 261-263.
[25] Robin Renucci, « Le Poète et l'alchimiste », préface à M. Bernardy, *Le Jeu verbal*, *op. cit.*, p. 9.
[26] D. Mesguich, *op. cit.*, p. 105.

lit »[27]. La question se pose de savoir si le théâtre a par essence pour fonction de faire sens, si dans son cahier des charges générique figure, bien davantage que dans celui de la poésie, peut-être même à son contraire, l'exigence de lisibilité. Le texte dramatique se doit sans doute d'obéir à certains paramètres de transmissibilité, d'abord parce qu'il est – normalement – davantage lié à une contrainte narrative, ensuite parce qu'il est conçu pour être donné dans le flux d'une parole circonscrite dans le temps, et compris de même par le spectateur. Pour Vitez c'est cependant par le travail du metteur en scène que se fera le don de sens : « le poète dramatique est un sphinx, il propose une énigme au metteur en scène, et le metteur en scène doit répondre à l'énigme »[28]. Le texte ne serait pas soumis à cette contrainte de lisibilité, et c'est le passage à la scène qui permettrait celle-ci. Ce qui impliquerait, et c'est bien sûr ce que révèle plus globalement la recherche de Vitez, nous y reviendrons, que tout texte est potentiellement adaptable aux conditions scéniques.

L'ambiguïté du texte de théâtre lui est en quelque sorte intrinsèque, elle le constitue dans sa théâtralité. Il se définirait alors comme un palimpseste : « Le metteur en scène, dont l'art n'est que de rendre *visible* l'écoute du livre, de rendre *audible* un regard, cherche sans cesse à quoi renvoient chaque ligne, chaque mot, chaque lettre ; il tient tout texte pour un palimpseste »[29]. C'est-à-dire qu'alors, au contraire de ce que nous suggérions, il ne peut y avoir théâtre que s'il y a une possibilité d'interprétation, si le texte ne se donne pas d'emblée comme lisible de manière univoque. La théâtralité résiderait dans ce qui apparaît à première vue comme sa contradiction fondamentale, à savoir l'incompatibilité entre la pluralité, la volatilité, l'impalpabilité du texte d'une part, et la matérialité physique, spatiale et temporelle de la représentation d'autre part. Ce serait dans la réalisation concrète de ce qui ne peut se définir clairement en amont de cette réalisation, que l'on peut admettre la présence d'une théâtralité. On peut ici faire dialoguer Mannoni et Mesguich, l'un pointant le risque qu'encourt le théâtre à vouloir faire don de sens en suggérant que « l'interprétation (…) risque d'être un foisonnement

27 Pierre Ascaride, propos recueillis par Jacques Coulardeau à propos de la mise en scène d'*Un cœur sous une soutane*, *Liberté*, 11 mai 1977, p. 9.
28 Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, « Le Messager », 1991, p. 323.
29 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 21.

supplémentaire, qui ajoute à ce qui voile, bien loin de dévoiler »[30], l'autre semblant argumenter comme suit : « Mais si l'art du théâtre était autant celui du voilement que celui du dévoilement ? Et si c'était *aussi* au spectacle du refoulement que l'on conviait la Cité ? Le théâtre est un voile, cachant et montrant à la fois les formes et les visages ; transparent d'être opaque, opaque d'être transparent : il faut imaginer tout rideau de théâtre ouvert d'un côté et fermé de l'autre »[31].

Le point central de notre réflexion apparaît alors sous l'un de ses aspects fondamentaux : tout se passe comme si, d'après ces dernières remarques, l'illisibilité du texte était à l'origine de sa théâtralité. Un tel raccourci ne serait guère satisfaisant si l'on ne l'entendait pas comme faculté du théâtre à fournir au texte sa vérité sémantique, à le compléter, à l'*achever* en somme. Jean-Pierre Miquel fonde par exemple l'essence du théâtre sur « la profération d'un texte rendu vivant par l'acteur (…) pouvant par son art transformer en diverses ambiguïtés un verbe poétique, équivoque par nature (…). L'acteur devient pour le spectateur le moteur responsable du sens. La langue vit dans sa richesse infinie par la grâce de l'acteur qui la prend en charge »[32]. Ici s'intercale le débat sous-jacent concernant la nécessité de la représentation du texte théâtral, et l'inscription de cette nécessité dans le texte lui-même[33]. Le débat se déplace alors de la question « doit-on représenter le texte de théâtre ? » vers cette autre : « peut-on représenter le texte non théâtral ? ». Il faut le transposer à l'échelle du verbe et de la légitimité de sa profération : « La phrase typographiée sur la page est inerte. La phrase vocalisée sur scène est mobile. Le livre assure le relais potentiel d'une expression verbale. L'acteur en figure le relais cinétique »[34]. La profération achève le verbe en ce qu'il lui permet de s'épanouir dans toutes ses dimensions. Pour Vitez, la mise en scène vient déchiffrer l'énigme du texte ; la question se pose à notre niveau de savoir si la simple profération, le simple fait d'incarner et de sonoriser le texte est un moyen de le rendre à la multiplicité de ses sens.

---

30 O. Mannoni, *op. cit.*, p. 205.
31 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 122.
32 Jean-Pierre Miquel, *Le Théâtre des acteurs, ces étranges animaux*, Paris, Flammarion, « Essais », 1996, p. 11.
33 Voir à ce sujet Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, *op. cit.*, notamment chap. II et VI, ainsi que l'ouvrage André Veinstein sur la légitimité de la mise en scène (*op. cit.*).
34 M. Bernardy, *op. cit.*, p. 30.

La question se pose de savoir dans quelle mesure le texte poétique, lorsqu'il n'est pas, comme dans la poésie orale[35], écrit dans ce but, accepte véritablement de se prêter à cette transformation que lui imprime le passage à la voix haute. Dans le cas de Rimbaud, l'argument visant à légitimer la profération repose souvent, nous l'avons suggéré, sur la notion de *compréhension*. Lors d'une émission radiophonique[36] réunissant comédiens et spécialistes de Rimbaud, l'ensemble des invités s'accordait à reconnaître l'efficacité de la diction à voix haute dans le processus d'intellection du poème. Jean-Luc Steinmetz affirmait que « pour bien comprendre *Une saison en enfer*, il y a une solution et une seule, c'est de la dire à haute voix ». Avis approuvé par Pierre Brunel, qui réitère dans un autre entretien : « Une approche de Rimbaud sans érudition est bien sûr non seulement possible, mais souhaitable ; j'allais même dire : prioritaire (…). D'où l'intérêt de la lecture par des élèves, par des comédiens et par des lecteurs de bonne foi »[37]. Le même a pu toutefois émettre un avis plus nuancé sur la mise en théâtre à proprement parler : « j'ai tout de même le sentiment qu'elle n'est pas tout à fait naturelle pour la *Saison*, elle l'est inégalement. *Délires I* s'y prête formidablement »[38]. Enfin, un commentaire de Sydney Vale sur un récital confirme également ce point de vue : « déclamer Rimbaud est plus édifiant que de le lire (…). Le langage devient plus clair, l'exégèse moins nécessaire, les juxtapositions plus illuminatoires et les images plus réelles. Chaque phrase devient concrète »[39]. Reste à savoir d'une part si cette assertion se vérifie une fois confrontée à la réalité, surtout en ce qui concerne les autres textes du corpus rimbaldien, d'autre part et

35 Cette notion est à envisager aussi bien dans la définition anthropologique qu'en donne Paul Zumthor (*Introduction à la poésie orale*, Seuil, « Poétique », 1983) que telle qu'elle est pratiquée depuis le début du XX^{e} siècle par différents courants (aux héritages extrémistes comme le lettrisme ou la poésie sonore). Aujourd'hui, on peut rattacher la poésie orale à différents courants d'écriture. Ceux-ci peuvent être rattachés à la tradition écrite (voir deux anthologies récemment publiées de poètes « oraux » : *Poèmes à dire, une anthologie de poésie contemporaine francophone*, présentation et choix de Zéno Bianu, Paris, Gallimard, « Poésie », 2002 et *Poèmes à dire, la francophonie*, présentation et choix de Nicole Brossard, Bordeaux, CNDP, Le Castor astral, 2002) ou se réclamer d'une forme de rupture avec elle. Voir la thèse de Serge Pey à ce sujet, *La Langue arrachée*, Thèse de Doctorat, Université de Toulouse 2 – Le Mirail, sous la direction de Georges Mailhos, 1995.

36 « L'Ambassadeur et le vagabond », émission « Mauvais genre » animée par François Eugelier, dans *Traversée Rimbaud*, week-end consacré à Rimbaud sur France Culture, les 17 et 18 juin 2000. Voir les ouvrages des auteurs concernés dans la bibliographie.

37 Pierre Brunel, « Rimbaud, l'irréductible. Propos recueillis par Patrick Kéchichian », *Le Monde des livres* du 24 septembre 2004, p. IV.

38 Entretien avec Pierre Brunel, le 27 octobre 2003.

39 Sydney Vale, « Rimbaud en Angleterre 1993 », *Parade sauvage*, revue n° 10, juillet 1994, p. 149 (à propos d'un récital par Oliver Bernard au Festival de Brighton).

d'abord si ce geste de donation de sens est véritablement au centre des recherches du théâtre contemporain.

c) Théâtre contemporain et refus du sens

Car si l'on considère que le théâtre est à même de recevoir le poème dans son intégrité générique ; si par ailleurs l'on admet que l'acteur pas plus que le metteur en scène ne sont, par ce geste de mettre le poème sur la scène, en quête d'un sens à fournir par-dessus, ou à travers, l'hermétisme du poème, alors c'est peut-être que ce théâtre qui se tourne vers Rimbaud s'engage au contraire dans un certain refus du sens. Jean-Pierre Ryngaert observe cette tendance dans le théâtre contemporain, au moment où il définit la notion d'ambiguïté : « Le théâtre contemporain se méfie du sens trop bien établi, des personnages entiers et des fables univoques »[40]. Ce commentaire nous éclaire sur une attitude générale à l'égard du sens, qui explique sans doute l'émergence de textes refusant les structures traditionnelles du drame ou le langage dramatique, quand ce n'est pas le langage tout court. L'auteur de théâtre ne cherche plus aujourd'hui à s'inscrire dans une narration, pas plus qu'à donner d'emblée au spectateur la ressource de la compréhension. Son rapport au référent se distend, comme c'est le cas dans le mode de communication poétique, notamment tel que Rimbaud l'instaure. Ryngaert fait ainsi le constat d'une orientation nouvelle du langage dramatique (le mot *langage* étant à prendre au sens large de modalité de l'expression) et signale « des conventions scéniques qui évoluent très vite et qui reculent les limites du "représentable" vers davantage de liberté et d'abstraction, en tout cas vers un rapport moins étroit avec le référent »[41]. Sans doute y a-t-il une forme de confusion qui se crée, entre le refus du sens que manifeste la création littéraire contemporaine, et la possibilité de donner sur une scène tout texte qui ne s'inscrirait plus dans une ligne signifiante fiable.

En effet la vocation du théâtre se déplace ; en effet le sens n'est plus un objectif évident, ce qui ne va pas nécessairement avec la mise en place d'un langage hermétique.

---

40 Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 173 (lexique, définition « Ambiguïté »).
41 *Ibid.*, p. 54.

Il est utile de rappeler que nombre d'auteurs contemporains proposent un mode d'écriture très quotidien[42], investissant l'ambiguïté de leur pensée ailleurs, dans la structure, dans les personnages, dans la ligne dramatique, etc. – ou plutôt dans leur disparition. Si l'on se situe du côté de la mise en scène, une attitude similaire peut être observée ; il serait vain, et quelque peu dangereux, de vouloir ici généraliser. On peut tout de même constater cette volonté de la mise en scène de créer ses propres codes, de donner à la fois sa propre version d'un texte et d'en dissimuler les sens premiers : « Le théâtre ne va pas sans mystère : il faut savoir laisser entendre qu'*on ne dit pas* : savoir laisser les signes ne renvoyer qu'à eux-mêmes (…). Parfois il ne faut pas faire sens, mais énigme »[43]. C'est bien le signifiant qui est ici mis en valeur, le discours sous-jacent devenant non pas accessoire mais confisqué à la compréhension immédiate du spectateur. Ce rapport au signifiant prend ses sources dans une histoire du théâtre qui se constitue dès le début du XX^{e} siècle ; il se développe ensuite dans différentes directions. Artaud s'en réclame pour revendiquer un langage véritablement plastique et concret, nous aurons l'occasion d'y revenir. Au-delà de cette expérience extrême, Barthes fait le constat dès les années 50 d'une telle orientation dans le rapport au langage que formule l'avant-garde, pour laquelle « de moyen, le langage devient fin »[44].

Néanmoins ce rapport concret et, pour ainsi dire, objectif, au signifiant, ne s'inscrit pas encore dans un refus véritable du sens. Barthes insiste au contraire sur la nécessité d'être dans le sens, à l'encontre d'un théâtre qui déjà recherche, sans toujours y parvenir, un rapport plus sensible et dans le même temps plus métaphysique à la parole : « à ne vouloir rien signifier, un langage finit par signifier au moins l'insignifiance, et (…) le théâtre joue, qu'on le veuille ou non, *à découvert* »[45]. Ce qui l'amène à conclure ailleurs que « la fin de toute destruction de la parole ne peut être que le silence : le silence, si anarchique soit-il, ne peut être lui-même son propre ennemi. Rimbaud et Mallarmé

---

42 Jean-Pierre Sarrazac développe l'idée d'un « théâtre du quotidien » et plus particulièrement d'une crise de ce théâtre dans *L'Avenir du drame*, édition revue et corrigée, Circé/poche, 1999 (Lausanne, L'Aire, 1981 pour l'édition originale). Voir notamment p. 126 *sqq*.
43 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 121.
44 Roland Barthes, « Le Théâtre français d'avant-garde », *Le Français dans le monde*, juin-juillet 1961, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Seuil, « Points-Essais », 2002, p. 302.
45 R. Barthes, « *Les Trois Mousquetaires* », *Théâtre populaire*, 4^{e} trimestre 1959, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 268.

l'avaient bien compris, qui, l'un et l'autre, chacun à sa manière, ont achevé en pur silence la raréfaction de leur parole poétique »[46]. Il serait hors de propos de vouloir refaire l'histoire du rapport entre le théâtre et le sens. Il suffit de dire que ce questionnement est sans doute plus que jamais au cœur des problématiques de l'écriture contemporaine et, au-delà de l'écriture, de la création scénique en général, ce qui explique peut-être les retrouvailles entre le théâtre et la poésie que constate Patrice Pavis pour le XX^{e} siècle[47].

C'est le rapport entre la parole et la pensée qui se trouve ici interrogé. Il s'agit peut-être alors pour l'acteur de théâtre contemporain de « déchiffrer l'œuvre poétique à la manière d'une partition musicale, comme si le sens n'était qu'un effet, et que du son, du rythme, de la matière même de la langue naissait la pensée »[48]. Jean-Pierre Ryngaert s'interroge lui aussi sur la place à donner à la pensée dans le processus théâtral : « Donner trop de sens ou pas assez, voilà d'emblée le problème du lecteur confronté aux textes d'aujourd'hui. Le théâtre, ça n'est pas des idées, mais est-ce que ça peut encore être de la pensée en train de naître ? »[49].

Or chez Rimbaud, lorsqu'il y a pensée, elle ne se tolère qu'au cœur d'une langue qui en désamorce systématiquement les ressorts visibles. Cela *dit* quelque chose, mais *dans tous les sens*, c'est-à-dire aucun en particulier. Critiques, lecteurs, ou gens de théâtre – sans doute dans une moindre mesure pour ces derniers, résistent à « l'expérience confuse qu'au-delà des sens rassurants il y a dans le langage la possibilité sans cesse présente d'un délire »[50]. Pour résumer, deux attitudes sont possibles de la part du metteur en scène qui veut livrer le texte de Rimbaud au théâtre : celle d'une peur vis-à-vis de ce délire, qui se traduira par un désir de rendre le poème au sens ; ou bien celle de vouloir donner forme théâtrale à ce délire. Nos observations tendraient à prouver que la première attitude aboutit souvent à un traitement biographique, de l'ordre de la reconstitution, tandis que la seconde conduit généralement à vouloir aborder l'œuvre de front. En réalité, les deux sentiments coexistent sans doute en chacun. Le refus du drame a pu avoir pour conséquence, ou peut-être pour corollaire, le désir de créer d'autres formes, et de donner

46 R. Barthes, « Le Théâtre français d'avant-garde », art. cit., p. 304.
47 Patrice Pavis, article « Poésie au théâtre » du *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 259.
48 R. Renucci, « Le Poète et l'alchimiste », préface à M. Bernardy, *op. cit.*, p. 10.
49 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 4.

au théâtre la possibilité de manier une langue dont les mécanismes sont ceux de la poésie. Le théâtre devrait pouvoir transmettre cette « évidence poétique » dont parle Éluard, cité par Gérard Genette :

> L'essentiel de la motivation poétique (…) est dans l'attitude de lecture que le poème réussit (ou, plus souvent, échoue) à imposer au lecteur, attitude motivante qui, au-delà ou en deçà de tous les attributs prosodiques ou sémantiques, accorde à tout ou partie du discours cette sorte de présence intransitive et d'existence absolue qu'Éluard appelle l'*évidence poétique*. Le langage poétique révèle ici, nous semble-t-il, sa véritable « structure », qui n'est pas d'être une *forme* particulière, définie par ses accidents spécifiques, mais plutôt un *état*, un degré de présence et d'intensité auquel peut être amené, pour ainsi dire, n'importe quel énoncé, à la seule condition que s'établisse autour de lui cette *marge de silence* qui l'isole au milieu (mais non à l'écart) du parler quotidien[51].

À la fin des années 1920 le Laboratoire « Art et action » tente l'expérience d'inscrire sa démarche avant-gardiste dans une interprétation complexe d'*Une saison en enfer*[52]. Édouard Autant fait une lecture extrêmement poussée de ce texte, dont il tente de reproduire les fondements à travers un parti pris scénique bien spécifique : le narrateur est divisé en quatre personnages, lesquels incarnent quatre aspects philosophiques de la pensée développée par Rimbaud dans son texte (*Oui*, *Non*, *Voilà* et *Demain*). Nous aurons l'occasion de revenir sur l'intérêt d'une telle démarche du point de vue du personnage ; ce qui retient ici notre attention, c'est cette volonté de donner à voir et à entendre une pensée, par le biais de l'expérience concrète de la scène. Elle se constitue tout autant du besoin de fixer dans un sens rassurant le « délire » du texte que de s'en faire le chantre et de se démarquer d'une conception purement dramatique du théâtre. La complexité intellectuelle du propos cohabite avec la recherche d'une langue nouvelle pour le théâtre, désormais à même d'évoluer dans la sphère du poétique, celui-ci étant entendu comme refus du sens immédiatement donné. La métaphore incarnée que constitue l'expérience, essentiellement menée sur le mode symbolique, des Autant-Lara, développe avec éloquence cette forme de contradiction propre à ceux qui abordent le texte rimbaldien pour une mise en théâtre.

---

50 O. Mannoni, *op. cit.*, p. 204.
51 Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, « Points », 1969, p. 150.
52 Avec Louise Lara, en 1928 ; voir la fiche en annexe, p. 290-298.

Le découpage[53] d'Autant fut repris vingt ans après par Nicolas Bataille dans une perspective un peu différente, comme en témoigne Michel Corvin évoquant le symbolisme de la couleur rouge qui caractérisait la version de Bataille : ce symbolisme « était de caractère expressionniste alors que celui d'Autant avait quelque chose de plus abstrait, voire de surréaliste »[54]. Bataille fait d'autre part un reproche à son prédécesseur : « le côté abstrait de la mise en scène des Autant-Lara (…) faisait se poser des questions aux spectateurs, ce qui faisait qu'ils oubliaient un peu et le texte et la situation »[55]. Il souligne à nouveau le risque de l'interprétation, qui est, paradoxalement, tout autant celui de la tentative de rendre ce qu'il peut y avoir d'impalpable dans le texte poétique, d'en « fixer [l]es vertiges » (*Alchimie du verbe*).

B) Donner un sens, n'est-ce pas limiter le poème ?

a) Fixation et réduction du sens

Une nouvelle étape de notre réflexion s'ouvre ici à nous, sous la forme d'une autre question : celle de savoir dans quelle mesure l'interprétation constitue une limitation des possibles sémantiques offerts par le poème. Nous allons désormais être en mesure de nous interroger de manière beaucoup plus précise sur les divers problèmes très concrets qui peuvent être posés par la mise en théâtre du texte rimbaldien. L'interprétation du texte est un préalable indispensable à tout travail de mise en scène. Or la spécificité du poème consiste justement en cet espace de liberté qu'il ouvre constamment, et dans lequel se déplace sans jamais se fixer sa vérité sémantique : « Le langage poétique a la propriété paradoxale d'être à la fois l'endroit et l'envers du langage, de poser ensemble et en même temps une affirmation et une négation, ce qui est dit et ce qui n'est pas dit, de se présenter

---

53 Voir la transcription du découpage et des annotations en annexe. Nous l'avons retranscrite à partir du manuscrit disponible dans le fonds du laboratoire « Art et action », manuscrit n° 57, p. 15 du catalogue « Art et Action » (cote à la bibliothèque Richelieu : 017 INV the 1, dans le Fonds Rondel).

54 Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres : le laboratoire art et action*, L'Âge d'homme - La cité, Th20, 1967, p. 207.

55 Entretien avec Nicolas Bataille, le 31 octobre 2000. Voir en annexe p. 431. Voir également le reste de l'entretien.

simultanément comme écriture et comme non-écriture, comme science du langage et comme œuvre du langage, comme fragment et comme discours : fragment chargé d'une possibilité de sens qui le continue, – discours chargé des suspensions de sens qui le rompent »[56]. Pour Manguel, la lecture à haute voix d'un texte, même si elle propose une valeur ajoutée au plaisir de la lecture, est d'emblée une prise de pouvoir sur la liberté d'interprétation de l'auditeur[57].

Mais pour nous le problème est d'abord à considérer à partir des limites qu'impose un terrain comme celui du théâtre. Son caractère physique et immédiat génère une univocité peu en accord avec la pluralité sémantique qui caractérise le texte poétique. Larthomas signale ce risque que constitue pour le poétique, « imprécis » par nature, la fixation d'un sens déterminé par la profération : « l'acteur, obligé de choisir une intonation, donnerait au vers un sens trop précis. C'est aussi une des raisons pour lesquelles la poésie – une certaine poésie, tout au moins – ne gagne pas à être entendue. La lecture intérieure, tout en étant sensible aux qualités formelles, permet de ne pas préciser ce qui doit rester imprécis et, de ce fait, poétique »[58]. Mais dès avant cela, c'est le passage par la pensée du metteur en scène puis par celle de l'acteur (dans le cas où ils ne se confondent pas) qui met en péril, non pas le sens réel, voulu par le poète, puisqu'il demeure inaccessible (« il n'y a pas de véritable sens d'une œuvre produite » pour Valéry[59]), mais précisément cette inaccessibilité, lisible dans le potentiel et le multiple qui font la chair du poème. C'est sans doute dans cette perspective que Mesguich recommande de « faire voyager le sens »[60] dans le jeu plutôt que de le fixer en une interprétation unique. Le texte de théâtre, de manière générale, court bien évidemment toujours ce risque : celui d'être mal interprété, trop ou insuffisamment[61]. Mais il se prête par nature à ce jeu, contrairement au texte poétique qui ne tolère d'interprétation que dans

56 Jean-Claude Renard, *Notes sur la poésie*, Seuil, 1970, p. 29.
57 Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes sud, 1998, p. 152-153.
58 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, « Quadrige », 1980, p. 348.
59 « … Car une œuvre n'est qu'une sorte de relation de chacun à soi-même par le moyen du dispositif créé ou utilisé par un tiers » (Paul Valéry, *Cahiers*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1203).
60 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 118.
61 Signalons également les abus qui peuvent découler de la notion de « virtualité » au sens où Henri Gouhier la dénonce ; toutes les interprétations ne sont pas virtuellement inscrites dans le texte ; c'est l'interprétant qui les y projette (H. Gouhier, *Le Théâtre ou les arts à deux temps*, *op. cit.*, p. 50). Sur la notion d'interprétant, voir Umberto Eco, *La Structure absente*, Mercure de France, 1972 (1968 pour l'édition originale italienne), notamment p. 65-69 ; du même auteur, sur la pluralité des lectures, voir *L'Œuvre ouverte*, Seuil, « Pierres vives », 1965, 1962 pour

le trouble de la pensée inhérent à toute lecture individuelle. La mise en théâtre implique des enjeux interprétatifs beaucoup plus violents, car plus concrets et déterminés.

Or la poésie de Rimbaud repose en grande partie sur cette pluralité du potentiel sémantique : il s'agit d'« une écriture sans dérapage mais procédant par glissements d'un mot à un autre, d'un sens à un autre qui dément le premier, ou y renvoie, ou se substitue à lui (…). La vie du poème, ce qui permet dans l'esprit de tout lecteur une actualisation du discours tient à ce qu'il est animé par fulgurances de sens multiples, potentiels. Lorsqu'un exégète récupère ces potentialités en privilégiant un sens solide qu'il présente comme exclusif (dit "éclairant"), il y a forcément déception, appauvrissement : le charme s'affadit, voire s'annule »[62]. Le travail d'exégèse qui préside à une adaptation théâtrale fonde le premier risque d'écrasement des possibles (on pense aux analyses conduites sur un mode presque obsessionnel d'Alain Héril et surtout d'Édouard Autant). La représentation achève de fixer un sens et de circonscrire le poème dans une univocité. Anne Übersfeld constate de cette manière que « dans l'infinité des structures virtuelles et réelles du message (poétique) du texte littéraire, beaucoup disparaissent ou ne peuvent être perçues, effacées qu'elles sont par le système même de la représentation »[63]. Le caractère irréductible du sens véhiculé par la parole poétique ne saurait être restitué dès lors que cette parole se concrétise. De manière générale, la représentation théâtrale vient résoudre et clore l'ambiguïté du champ des interprétations plurielles d'un texte. Le texte de théâtre exige cette résolution, qui à chaque mise en scène aboutit à un résultat différent ; tant qu'il est à l'état écrit, il reste disponible à l'interprétation. Ce n'est pas le cas du poème. Les limites de la scène apparaissent donc ici à travers son incapacité à dire effectivement « ce que ça veut dire, littéralement et dans tous les sens ».

Il est possible de se pencher sur quelques cas concrets, utiles à l'éclaircissement de notre pensée et qui touchent pour le moment à des aspects pratiques de l'interprétation davantage qu'à l'exégèse elle-même. Ainsi, par exemple, le problème de la ponctuation dans l'adaptation à la scène de textes poétiques peut nous fournir quelques pistes de

---

l'édition italienne.
62 Lionel Ray, *Arthur Rimbaud*, Paris, Seghers, « Poètes d'Aujourd'hui », 1976, p. 57.
63 A. Übersfeld, *Lire le Théâtre I*, Paris, Belin, « Lettres Sup. », 1996, p. 13.

réflexion sur ce qui fait la spécificité de cette adaptation. La ponctuation joue en effet un rôle dans la distinction générique entre poésie et théâtre. On ne peut plus dire aujourd'hui avec Larthomas qu'un « texte de théâtre (…) est toujours ponctué » et qu'il est « facile d'opposer, de ce point de vue, théâtre et poésie » ; en revanche il reste vrai que « l'acteur, soucieux d'accentuer certains effets, sacrifie souvent la grammaire à sa diction et tient peu compte de la syntaxe ». Outre le fait que la « clarté parfois en souffre »[64], on peut penser avec Larthomas que la ponctuation en poésie signifie davantage que le sens logique qu'elle inscrit dans le texte dramatique. C'est d'ailleurs ce qui fait des textes dramatiques contemporains dédaignant la ponctuation[65] des textes en un sens plus littéraires, au sens où leur lecture silencieuse révèle des aspects que ne peut transmettre la profération avec autant de clarté. Car quand bien même la mise en scène s'efforcera de transmettre par la diction ce défaut de ponctuation, l'effet n'en sera jamais aussi explicite que sur la page. Le problème est le même pour la poésie dite.

À titre d'exemple, signalons que l'étude du manuscrit décrivant la conduite de scène de *Rimbophélie*, montage poétique mis en scène et interprété par Bruno Netter[66], montre une modification fréquente de la ponctuation par rapport aux textes originaux. C'est aussi le cas du manuscrit retraçant le découpage de la *Saison* par les Autant-Lara. Nous pouvons en déduire que le rythme prosodique qu'ils choisirent pour dire les textes ne correspond pas à celui que laisse supposer la ponctuation définie par Rimbaud au moment de l'écriture. Ponctuation qui, quoique « chorégraphique », pour reprendre la juste expression de Michel Murat[67], ne tient d'ailleurs pas compte d'une éventuelle lecture, d'où la nécessité pour le metteur en scène de faire un choix prosodique en fonction du sens que véhicule le texte. C'est que la ponctuation française « est vicieuse. Elle est à la fois phonétique et sémantique, et insuffisante dans les deux ordres »[68]. Chez

64 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 54.
65 Citons par exemple des auteurs comme Daniel Lemahieu, Philippe Minyana ou encore Fabrice Melquiot parmi les plus récents, qui font l'expérience de cette « déponctuation ». Signalons néanmoins le fait qu'il y a dans ce principe une forme de paradoxe, dans le sens où la disparition de la ponctuation se veut une manière de mettre le texte au service de l'acteur, les lignes s'enchaînant en une forme de mimétisme de la parole et non plus selon les conventions de l'écrit.
66 Création en 1984. Voir la fiche en annexe, p. 272-278.
67 Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, Les Essais, « Rien de commun », 2002, p. 362. Voir le chapitre entier sur la ponctuation dans les *Illuminations*, p. 333 à 365.
68 P. Valéry, *Langage, Cahiers*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 473.

Netter, on constate en particulier le fréquent remplacement des points de suspension par des virgules et l'ajout de points d'exclamation, dans une évidente optique d'intensification du rythme – cette exigence, liée à la scène, traduit l'impossibilité pour le texte poétique de réaliser son passage dans le domaine dramatique tout en conservant son intégrité. Et en effet pour Bernardy « la ponctuation vocale ne peut se régler sur la ponctuation typographique »[69] ; on comprend de ce fait que l'écrit et l'oral offrent chacun leurs richesses et leurs frustrations.

Ainsi, à l'oral, certaines distinctions ne sont pas opérationnelles, entre homonymes ou formes conjuguées notamment. Pour ne citer qu'un exemple, à la toute fin de *Mauvais sang*, la phrase « La vie est la farce *à mener* par tous » peut être entendue comme « La vie est la farce *amenée* par tous », variation de sens non négligeable. Plus explicite, le choix qui se pose à l'acteur entre le respect de la rime et celui du sens dans la diction de certains vers (citons, aux vers 2 et 4 d'*Ophélie*, la rime entre « lys » et « hallalis »). Ce problème, que pose bien sûr toute écriture en vers, et donc aussi l'écriture théâtrale jusqu'au début du XX^{e} siècle, prend s'agissant de poésie une dimension particulière en ce que le texte est alors vraiment conçu pour l'œil. Enfin nombre de codes et de signes typographiques sont tout simplement intransmissibles à l'oral, tels que le caractère italique (*Matinée d'ivresse*, *Ouvriers*, *Mauvais sang*…), les guillemets aux usages multiples ou les majuscules signifiantes[70]. Inversement, il est vrai que l'écrit ne permet pas de saisir dans leur intégrité les jeux d'allitérations ou d'assonances. Il n'en demeure pas moins que c'est peut-être pour le sens un risque important que le passage à l'oral, qu'il soit camouflé ou limité par le choix de l'interprète, et ce en dépit de l'opinion selon laquelle la lecture à voix haute constitue un éclaircissement bénéfique pour le texte. Se pose ici la question de savoir s'il faut tout faire entendre dans le poème ; ponctuation mais aussi guillemets, majuscules, et les lettres elles-mêmes dans leur singularité phonétique : « On oublie toujours que les mots sont faits avec des lettres » dit Daniel Mesguich à ses élèves[71], formulant ainsi

69 M. Bernardy, *op. cit.*, p. 81.
70 Sur l'usage « théâtral » que Rimbaud fait de l'italique, voir Gerald Macklin, *A Study of a Theatrical Vision in Arthur Rimbaud's* Illuminations, Lewiston/Lampeter/Queenston, Edwin Mellen Press, 1993, p. 225-226. Sur les guillemets, voir André Guyaux, « Mystères et clartés du guillemet rimbaldien », *Parade sauvage*, Revue n° 8, 1991, p. 26-34.
71 Lors d'un cours au Conservatoire national (2003).

l'exigence d'une diction consciente de la page. C'est aussi la frustration de Jacques Bonnaffé devant la disposition typographique du *Coup de dés* de Mallarmé : « jamais je ne pourrai dire ce que je *vois* quand je *lis* les mots disposés sur la page »[72].

Un autre exemple extrêmement précis permet ici d'illustrer notre pensée ; c'est celui du traitement à la scène du mot « comfort », qui figure dans l'*Adieu* d'*Une saison en enfer* (« Et je redoute l'hiver parce que c'est la saison du comfort ! »). Sur scène, le mot est généralement prononcé à la française, malgré la graphie anglaise que Rimbaud a choisie. Dans le manuscrit des Autant-Lara, l'orthographe française a même été rétablie. On ne sait s'il y a chez Rimbaud une intention de sens véritable lorsqu'il écrit « comfort » au lieu de « confort » ; cette orthographe est d'autre part courante à son époque, d'après Louis Forestier[73], et on la trouve également dans *Solde* et *Mouvement*. André Guyaux suggère[74] que c'est sans doute aussi le cas pour *Démocratie*, dans la mesure où le manuscrit original n'a pas été retrouvé et où Rimbaud n'utilise jamais la graphie actuelle. L'allusion à la langue anglaise est donc loin d'être évidente, même si Rimbaud est coutumier du fait dans les *Illuminations*. Olivier Thébault fait néanmoins le choix dans son adaptation[75] de prononcer ce mot en soulignant l'accent anglais, assumant de cette façon une position interprétative vis-à-vis du texte lui-même. Dans la lecture intégrale de l'œuvre, donnée par les comédiens de la Comédie-Française lors d'une journée spéciale consacrée à Rimbaud[76], le même parti est pris concernant cette fois *Mouvement*, accentuant la dimension ironique que véhicule le mot.

Une autre question a tout particulièrement suscité notre intérêt, c'est celle du titre ; la mise en scène des poèmes ne se satisfait généralement pas des interruptions régulières que supposerait la formulation du titre avant chaque poème. Si la scène annule la pluralité de sens du verbe poétique en l'unifiant, elle contient en elle le risque de son effacement total. L'un des premiers signes de ce risque réside en l'absence nécessaire du titre sur la

---

72 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. 68.
73 A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, édition établie et annotée par Louis Forestier, Gallimard, Folio classique, 1999, note sur *Adieu*, p. 315.
74 André Guyaux, commentaire dans Arthur Rimbaud, *Illuminations*, texte établi et commenté par André Guyaux, Neuchâtel, « Langages », La Bâconnière, 1985, p. 258.
75 Olivier Thébault, *Les Étrennes des Orphelins*, création en mai 1999, dans le cadre du « Printemps de l'Étincelle » à Sorgues. Voir la fiche en annexe p. 281-284.

scène dès qu'il y a exigence de théâtralité. Un enchaînement naturel et vivant des textes rend évidemment impossible l'insertion du titre du poème dans le discours théâtral. D'où la relative naïveté de la remarque faite par un critique sur le choix de Georges Trillat de ne pas dire les titres des sections pour *Une saison en enfer* : « Le discours du clochard est ainsi moins artificiel »[77]. On ne saurait mieux dire. L'annonce des titres ne fonctionne que dans le cas d'une lecture affichée comme telle, à l'exemple de l'intégrale à la Comédie-Française. D'ailleurs, même lorsque les textes sont insérés dans le discours et annoncés comme des poèmes en tant que tels (dans les mises en scène réalistes que sont les reconstitutions en particulier), le titre n'est pas prononcé. Pourtant le titre fait partie intégrante du poème, en ce qu'il participe à l'élaboration de son homogénéité sémantique :

> Dernier signe d'écriture et premier signe de lecture du texte, le titre revêt un double statut, poétique et critique. Il est à l'angle du subjectif et de l'objectif, du langage et du métalangage, de la littérature et de la communication, de l'auteur et du lecteur, entre le poème et un autre discours. Il est un agent, un intermédiaire.[78]

Retenons notamment de cette réflexion d'André Guyaux l'idée que le titre remplit une fonction de communication entre le lecteur et l'auteur ; or le spectateur ne peut bénéficier de cet élément de communication, au détriment de sa compréhension du texte.

Le titre est en quelque sorte au poème ce que les didascalies sont au texte de théâtre. Si les didascalies, ce « texte secondaire »[79], ont le plus souvent pour fonction de décrire un geste, un déplacement ou une attitude qui aura sa traduction sur la scène, certaines peuvent apporter des indications sémantiques que rien ne pourra physiquement remplacer. Certains textes de théâtre, par exemple, ne font pas apparaître le nom des personnages dans les dialogues, mais il figure dans la marge du texte écrit pour introduire les interventions. Le spectateur, au contraire du lecteur, est ainsi privé d'une partie des données du contexte de communication, de la « pragmatique », selon l'expression d'Anne

---

[76] Le 5 juin 2005. Voir la fiche en annexe p. 246-253.
[77] Sébastien Moreigne, « Rapport du spectacle *Une saison en enfer* interprété par M. Georges Trillat », *Rimbaud vivant* n° 35, 1996, p. 31. Sur ce spectacle créé en 1994 au Théâtre de l'Ile-Saint-Louis à Paris, voir la fiche en annexe p. 313-318.
[78] André Guyaux, *Poétique du Fragment, Essai sur les* Illuminations *de Rimbaud*, Neuchâtel, « Langages », la Baconnière, 1985, p. 231.
[79] J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 175 (lexique, définition « Didascalies »).

Übersfeld[80], qui préside à l'établissement du discours. C'est le cas dans *L'Origine Rouge*, de Valère Novarina, où les personnages ont pour nom le descriptif de leur fonction (les deux « Machine à dire Voici », ou encore l'« Anthropoclaste »[81]). Ces noms n'apparaissent à aucun moment dans les dialogues ; les spectateurs ne peuvent bénéficier de ces informations, pourtant capitales pour un accès véritable au sens. On peut dès lors se demander quelle volonté exprime ce choix de Novarina, lui-même metteur en scène de ses textes et particulièrement conscient de l'enjeu de la représentation. L'enjeu est plus grand qu'il n'y paraît, et détermine le statut de l'auteur dramatique lui-même. Dans le théâtre rhapsodique, tel que le définit Jean-Pierre Sarrazac, et sur lequel nous reviendrons, les didascalies constituent pour l'auteur un moyen de manifester sa voix, comme chez Michel Deutsch où elles « réclament d'être proférées » et où ces interventions de l'auteur fonctionnent comme un véritable « *titrage* »[82].

Mais surtout, les informations véhiculées par le titre peuvent être fondamentales pour une compréhension exhaustive du texte. Il renferme toutes les virtualités sémantiques du poème ; son « unité est la marge des multiplicités du texte »[83]. Des poèmes tels que *Comédie de la soif* ou *H* ne peuvent que perdre de leur richesse, si l'on décide de les séparer de leur titre. Celui de *Comédie de la soif* se retrouve dépossédé d'une partie de sa dimension ironique, tandis que *H* n'apparaît plus fondamentalement à travers l'énigme qu'il propose, et perd une grande part de son sens. Dans le recueil des *Illuminations*, André Guyaux relève une certaine uniformité dans le choix des titres, qui prennent le plus souvent la forme d'un substantif privé d'article. Cela a pour conséquence le fait que le titre « donne un regard entier au texte dont il fait un tout, le refermant sur lui-même, le désignant et l'emportant avec lui, le séparant des autres »[84]. Le titre fonde donc la spécificité du texte, puisque non content d'en désigner les limites matérielles (entre ce titre et le titre suivant se déploie l'espace du poème), il en dessine les contours sémantiques.

---

80 A. Übersfeld, *Lire le Théâtre I*, *op. cit.*, p. 17.
81 Valère Novarina, *L'Origine Rouge*, Paris, P.O.L., 2000.
82 J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, respectivement p. 53 et 55.
83 A. Guyaux, *Poétique du Fragment*, *op. cit.*, p. 237.
84 *Ibid.*, p. 228.

Ainsi les poèmes dont les titres sont en anglais (*Fairy*, *Bottom*, *Being Beauteous*), par cette distance linguistique posée entre le poème et le titre, témoignent de la volonté qu'a eu l'auteur de donner à ce dernier la fonction de « redire le texte, de le traduire, de le rendre étranger »[85]. Le potentiel que renferme le titre *Sonnet* est perdu pour le spectateur, or il permet l'identification non seulement d'une forme mais surtout du niveau de lecture qui est à situer en partie dans le registre de l'ironie. Si l'on objecte que la profération peut mettre en valeur la forme du sonnet, elle sera toujours impuissante à dire que, justement, on a affaire à un sonnet *déguisé* en prose[86]. L'effet graphique et référentiel demeure indétectable à l'oral. Inversement, le titre peut toutefois être conçu comme une surenchère de sens ; Brecht, qui, poursuivant sa logique de distanciation, projetait des titres en scène, était confronté à certaines critiques :

> À l'emploi des titres, procédé auquel correspond un mode de jeu déterminé, on objecte d'ordinaire que le contenu ainsi exprimé se trouve dans le processus en question, auquel cas le titre est superflu, ou qu'il ne s'y trouve pas, auquel cas il ne sert à rien. On cite alors Goethe avec dilection : « Artiste, une œuvre, et non des mots ! » et : « On remarque l'intention et on en est indisposé ». La vie se passe de titres.[87]

Dans sa mise en scène d'*Une saison en enfer*, Gilles Droulez fait néanmoins le choix de dire les titres des sections[88]. Par ces interruptions dans le fil d'une confession qu'il traite pourtant de façon résolument théâtrale, il exhibe le statut écrit du texte et empêche la convention théâtrale de s'installer complètement. Le résultat s'inscrit alors dans une perspective hybride, impuissant à décider de ce qu'il veut être et à l'assumer.

b) Problématiques rimbaldiennes et choix théâtraux

Un autre versant du problème que pose l'interprétation théâtrale concerne le traitement de problématiques spécifiques à une œuvre, et qui font déjà l'objet de

---

85 A. Guyaux, *Poétique du Fragment*, *op. cit.*, p. 235.
86 Sur les rapports entre le titre et la forme de ce poème, voir M. Murat, *op. cit.*, p. 224 et 444-445, A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 110-111 et *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 579-580.
87 Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre I*, L'Arche, traduction par Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil, 1963/1972 pour la traduction française, p. 447.
88 Création au Ballon rouge en 2001 dans le cadre du Festival d'Avignon *off*.Voir la fiche en annexe, p. 305-308. Signalons l'effet de mise en scène, exploité par un metteur en scène allemand, qui consistait à afficher les titres des sections en lettres fluorescentes, sur une large surface de plastique (voir Ulrich Lampen, « "Je fixais des vertiges" : sur une mise en scène d'*Une saison en enfer* », *Parade sauvage* n° 10, p. 94-103, et notre annexe « Rimbaud à l'étranger », p. 134-143).

polémiques dans le domaine de la critique littéraire. Ces problématiques sont nombreuses dans le cas de Rimbaud, aussi bien s'agissant du sens global de l'œuvre que de problèmes interprétatifs circonscrits à un poème en particulier. L'une d'entre elles nous intéresse tout particulièrement, dans la mesure où elle fait immédiatement question dans le contexte de la scène, par sa nécessité à se résoudre à travers un choix concret. Il s'agit de la question du statut narratif dans *Une saison en enfer*, et plus particulièrement dans la section *Vierge folle*. Nous avons choisi de retenir dans notre corpus sept mises en scène de ce texte : celle d'Édouard Autant bien sûr, avec la reprise par Nicolas Bataille, mais aussi celles de Gabriel Chamé Buendia (reprise du travail mené par Mehmet Iksel dix ans plus tôt, Pierre-François Pistorio conservant le rôle), de Gilles Droulez, de Nicolas Fagart, de Bruno Netter, de Georges Trillat et enfin celle de la compagnie du « Cirque électrique »[89]. Nous nous appuierons également sur le travail d'Olivier Thébault qui, s'il mêle différents textes de Rimbaud, a conçu en grande partie son adaptation à partir d'*Une saison en enfer*. Cette sélection nous permet d'avoir à disposition un éventail varié, et assez bien représentatif, des expériences qui peuvent être menées autour de ce texte. La voix qui s'y fait entendre a été l'objet d'innombrables gloses, dont nous avons abordé certains aspects en première partie[90] ; l'intérêt consiste à aborder cette question du point de vue des metteurs en scène et des acteurs.

Nous avons pu constater que non seulement le narrateur n'était pas lui-même identifiable avec continuité, mais qu'en outre il faisait parler d'autres voix, de manière plus ou moins confuse (ainsi des philosophes et gens d'église par exemple, dans *L'Impossible*). Le témoignage de Denis Lavant à propos de l'enregistrement sur support sonore d'*Une saison en enfer* est explicite : « 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 »[91]. Le choix de Georges Trillat est différent mais tout aussi légitime, et permet de donner à lire les différentes voix du texte sans trop risquer de se livrer à une interprétation abusive. L'acteur utilise l'intermédiaire que constitue un personnage de clochard, lequel aurait

89 Voir les fiches respectives en annexe, p. 289-318.
90 Voir *supra*, p. 157-160.

trouvé le texte de la *Saison* par hasard et l'aurait appris par cœur. Ce stratagème lui offre la possibilité d'insister, par des changements de voix ou de gestes, sur les « schizophrénies locales que multiplie le texte »[92], sans pour autant poser la question de la dissociation véritable. Enfin, le problème de distinguer le narrateur d'*Alchimie du verbe* de celui qui parle dans le reste de l'œuvre constitue une autre difficulté ; mais pour l'acteur c'est surtout l'identification de la Vierge folle et de l'Époux infernal qui est la plus ardue et à la fois la plus féconde. Elle est à l'origine d'un conflit traditionnel entre critiques, et prend dans le contexte théâtral une épaisseur particulière.

Le problème se pose alors du choix interprétatif : faut-il ou non dissocier les voix qui s'expriment, et si c'est le cas, sur quel mode doit s'effectuer cette dissociation ? On a vu que deux positions globales s'affrontaient à ce sujet, ce qui est vrai aussi bien dans le cadre de l'exégèse littéraire qu'au théâtre : l'identification à Rimbaud et à Verlaine d'une part, l'analyse en termes de double *je* d'autre part. La première attitude revient à mettre le poème dans une perspective biographique et donc à *expliquer* le texte, que ce soit en répartissant les répliques entre deux personnages (avec un nécessaire aménagement, comme c'est le cas par exemple dans le texte de Roger Défossez[93]) ou en faisant une paraphrase simultanée du texte. Ainsi fait Fabrice Luchini, qui récite *Vagabonds* (texte qui met également en jeu cette problématique) tout en racontant la vie de Rimbaud. Le modèle est le suivant : « "ce satanique docteur" – c'est Verlaine » ; « "les fantômes du futur luxe nocturne" – qu'est-ce que ça veut dire ? Projection érotique qui va se passer dans la nuit »[94]. On voit que la tentation interprétative est présente, quel que soit le régime de transmission du poème qui est choisi.

Quant au double *je*, il permet de s'inscrire dans une perspective d'une grande fécondité pour le jeu de l'acteur, et il convient de voir quelles sont les différentes positions tenables pour un acteur qui, ne l'oublions pas, est le plus souvent seul en scène. C'est cette dualité qu'a cherché à retranscrire Olivier Thébault. Dans sa mise en scène, il

---

91 Entretien avec Denis Lavant. Voir en annexe, p. 477.
92 Pierre Popovic, « La solitude et la compagnie », *50+1, Cahiers de théâtre/Jeu* n° 75, juin 1995, p. 58.
93 *L'Heure verte, Fréquence Théâtre* n° 16, Nice, Éditions de la Traverse, octobre 1999. Voir la fiche en annexe p. 156-160.
94 Dans l'émission *Bouillon de culture* du 3 avril 1998 (réf. INA : DLTVIS 19980403 FR2 009.001 - N° : 806274.001 - Titre : Plateau d'anniversaire - Collection : Bouillon de culture - Heure : 22 : 56 : 31).

insiste sur la dimension conflictuelle de cette sorte de parcours initiatique auquel se livre le poète. À ceci près que Thébault entrevoit une dimension supplémentaire, puisqu'il précise[95] que la Vierge folle est elle-même perçue – et jouée – comme si elle était scindée en deux, constamment habitée par une troisième instance, instance *correctrice* en quelque sorte, petite voix ironique venant commenter de l'intérieur les actes et paroles des deux visages du narrateur, celui qu'il voudrait être (l'Epoux infernal) et celui qu'il est (la Vierge folle). Les contradictions intérieures que nous relevions précédemment trouvent néanmoins difficilement leur actualisation dans le jeu du personnage. Georges Trillat tente de souligner la dualité de parole en modifiant sa voix, selon qu'il dit le texte de la Vierge ou celui de l'Époux. Denis Lavant de son côté insiste sur la nécessité de ce type d'approche, de préférence à un recours à l'identification biographique :

> Dès que l'on essaie de remettre le texte dans un contexte de vie avec des personnages concrets, pour moi cela limite 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 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.[96]

L'intérêt de son interprétation du texte[97] réside dans le fait que la différence entre l'époux et la vierge n'est d'abord pas explicite, et que ce n'est que progressivement que les deux voix se forment et se distinguent. Cette approche manifeste à quel point ces deux voix constituent l'intériorité d'un seul personnage, en même temps qu'elles témoignent de la liberté que l'acteur peut prendre, sitôt qu'il évolue dans un tel contexte de brouillage narratif. Il est alors possible de faire de la contrainte et de l'obscurité matière à imagination : « J'avais une image qui s'est définie de plus en plus (…) sur l'incarnation de la voix féminine, de *l'autre* »[98].

Gabriel Chamé Buendia[99] quant à lui s'efforce de traduire cette dualité par un travestissement concret, puisqu'il fait changer de costume à l'acteur (Pierre-François Pistorio) au moment de dire le texte de la Vierge Folle. Ce parti pris permet d'évoquer la

---

95 Entretien avec Olivier Thébault, le 17 octobre 2000 (ces questions furent précisées dans un autre entretien, non enregistré, le 19 octobre 2005). Voir en annexe p. 516.
96 Entretien avec Denis Lavant. Voir en annexe p. 480.
97 Diffusion radiophonique en 2000, enregistrement privé.
98 Entretien avec Denis Lavant. Voir en annexe p. 480.
99 Dans sa mise en scène d'*Une saison en enfer* en 1989. Voir la fiche en annexe p. 299-301.

dualité du personnage sans qu'une véritable scission, déterminant deux êtres distincts, ne soit décidée. On se rapproche toutefois, par ce procédé, de ceux qui font le choix de véritablement dissocier la Vierge folle de l'Époux infernal. Cette interprétation passe généralement par une féminisation plus ou moins outrancière du personnage de la vierge. Ainsi Bruno Netter change-t-il ostensiblement de voix pour passer du discours de la Vierge folle à celui de l'Époux infernal. La voix de ce dernier, très monocorde, va se féminiser, se désarticuler, se faire tantôt angoissée, tantôt hystérique dès qu'il s'agira de faire parler la Vierge folle. Même si l'on reste dans le registre du conflit intérieur (puisque Netter interprète seul les deux voix), la séparation est opérée entre les deux figures. Gilles Droulez va jusqu'à se travestir symboliquement en se couvrant la tête d'un voile noir et en adoptant lui aussi une voix fluette. Plus tranché encore est le choix d'interprétation d'Édouard Autant, puisque dans sa mise en scène c'est une femme qui joue le rôle de la Vierge folle[100]. L'impact effectif d'un tel dédoublement s'affaiblit de ce que le locuteur est dès le départ, comme nous l'avons vu, dispersé entre quatre instances, mais laisse tout de même deviner une lecture du texte très spécifique.

Or il y a nécessairement danger à spécifier de la sorte son interprétation. Restreindre les possibilités interprétatives de manière aussi tranchée rend impossible un véritable questionnement de la part du spectateur (du moins jamais aussi poussé que celui auquel le silence de la lecture invite). La mise en scène du poème aboutit à des effets similaires à ceux d'une glose critique ; la nécessité d'un choix condamne de même ces deux pratiques à un appauvrissement du texte poétique. Ce que Char n'aura de cesse de déplorer : « L'observation et les commentaires d'un poème (…) ne peuvent éviter de réduire à une signification et à un projet un phénomène qui n'a d'autre raison que d'*être* »[101]. La question se pose à l'inverse de savoir dans quelle mesure l'absence totale d'interprétation peut avoir la moindre chance de fonctionner théâtralement. La mise en scène de Nicolas Fagart[102] représente à ce titre un cas extrême, c'est pourquoi nous avons choisi de la conserver dans notre sélection : l'acteur est seul, il porte des vêtements

100 Marie-Louise Van Veen. Lorsqu'il reprendra la mise en scène, Nicolas Bataille ne suivra pas ce choix, les quatre personnages étant des hommes, masqués qui plus est.
101 René Char, « Arthur Rimbaud », art. cit., p. 109.
102 Création sous forme de théâtre en appartements à Paris et Calais en 2000.

parfaitement quotidiens et l'absence de tout décor ou de tout effet sonore achève d'inscrire le spectacle dans la plus complète sobriété. Cependant il ne s'agit pas de lecture, le texte étant dit par cœur. Il refuse aussi le statut de conteur et s'affirme comme « passeur de parole »[103] . En effet le jeu est minimal, et la légitimité du spectacle tient surtout au désir de *donner* le texte au spectateur. L'intérêt d'une telle tentative par rapport à la lecture individuelle reste néanmoins sujet à caution.

C) Théâtraliser, n'est-ce pas redoubler le poème ?

a) Dimension lacunaire du texte de théâtre

Si l'interprétation fige le sens dans une unité préjudiciable à sa richesse, il fait courir un autre risque au poème : celui de jouer un rôle de surenchère vis-à-vis de ce même sens. C'est sans doute là que réside l'une des clés de notre réflexion, le théâtre fonctionnant sur un système d'interdépendance entre deux états d'une œuvre. Le texte précède la représentation et l'appelle à lui pour qu'elle vienne l'achever. Autrement dit, la mise en scène vient compléter un texte qui est par nature conçu comme lacunaire. Or le poème n'offre pas de lacunes *à combler*, il est dense, il est un, et ne peut que pâtir d'une telle opération de ce qui est finalement une « remotivation ». C'est d'ailleurs sur ce point que Patrice Pavis définit la différence entre poésie et théâtre pris comme genres : « La poésie se suffit à elle-même, elle contient ses propres images, tandis que le texte dramatique est en attente d'une scène et d'une interprétation »[104] ; notons qu'il ne dit pas autre chose cherchant à définir la notion de théâtralité[105]. Est théâtral le texte qui manifeste une forme d'« imperfection », de « porosité »[106]. L'interprétation devient alors redondance ou paraphrase. Car le texte poétique n'est pas « en latence de lui-même »[107], *en souffrance* comme peut l'être le texte de théâtre :

---

103 Voir les extraits du dossier de presse dans la fiche en annexe, p. 309.
104 Patrice Pavis, article « Poésie au théâtre » du *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 259.
105 P. Pavis, article « Théâtralité » du *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 359.
106 Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, Le Spectateur français, Imprimerie nationale, 1990, p. 70.
107 « Il gît dans l'inachevé de son sens. Toute représentation le ressuscite, et le parachève » (A. Badiou, *op. cit.*, p. 69). Ce qui fait dire à Michel Corvin que le roman se prête mieux à l'adaptation que certains textes « trop

> À la différence des autres écritures, l'écriture dramatique, lettre en souffrance, glacée dans l'encre et sur la page, n'est pas finie ; (…) ces textes sont incomplets, (…) il leur manque, littéralement, leur destin : le théâtre ; (…) ils ne sont enfin achevés, et d'une certaine manière totalement lisibles, que joués sur une scène. Dans le livre, le texte est un morceau de lui-même ; il lui manque son support, sa visée, son destin : la voix, le corps, la scène. Ce *manque* du texte, puisque la théâtralité était écrite en creux déjà dans les marges du livre, puisque la mise en scène était déjà inscrite dans l'encre même de son impression, le théâtre a d'abord eu pour simple tâche de le combler.[108]

Le texte destiné à la scène, s'il est réussi, sait ménager les possibilités de sens de telle sorte que, contrairement au poème, le fait de *choisir* ne sera pas dommageable à la pièce. Il joue le jeu de l'interprétation dès lors qu'il se définit comme théâtre. Le texte de théâtre est « une abstraction, une écriture qui attend, une loi qui ne vit que sur quelque bouche humaine »[109]. Cela signifie que même un texte de théâtre à forte revendication littéraire, voire poétique (on pense ici aussi bien à Racine qu'à Claudel ou encore à Maeterlinck), même un texte qui s'affirme comme œuvre littéraire avant tout, revendique ses failles et son besoin de la représentation, dans la mesure où il appartient au genre théâtral et en respecte les codes et les exigences.

C'est que le texte de théâtre « relève d'un régime paradoxal (…). Il est complet en tant que texte, mais toute lecture révèle les tensions qui l'acheminent vers une scène à venir »[110] ; scène à la construction de laquelle sont vouées ces lacunes, ces « tensions », ces « manques » qui sont ainsi « autant d'aimants à attirer du sens, à exciter l'imaginaire »[111]. Or le texte poétique, qui s'inscrit dans un genre dont il revendique les codes (quand bien même ce serait pour mieux les détourner), ne propose pas ces manques. Au contraire, la poésie « est comme une page blanche à l'intérieur de nous, un écran vide, un écho sonore qui n'ont pas besoin d'être extériorisés (…). Il y a donc non pas incompatibilité, mais péril en la demeure si l'on veut redoubler et concrétiser par la scène cette page blanche, car le lecteur sera troublé de voir sur une scène les éléments de

---

parfaits » de théâtre, lesquels n'offrent pas ces nécessaires « trous du texte » (« Du genre au "texte", une esthétique de la convergence », *Théâtre/Roman*, *les deux scènes de l'écriture*, Paris, Édilig-Théâtrales, 1984, p. 8). La question se joue là encore au cœur du débat sur la légitimité de la mise en scène ; André Veinstein distingue ainsi deux types d'œuvres écrites, selon qu'elles sont ou non disponibles à la représentation (*op. cit.*, p. 224 ; voir aussi p. 314).

108 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 93.

109 Paul Valéry, « De la diction des vers », *Pièces sur l'art, Œuvres* II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie et annotée par Jean Hytier, 1962, p. 1255.

110 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 23.

111 *Ibid.*, p. 7.

son espace mental »[112]. Le texte *oral* (conçu pour la profération) obéit d'ailleurs aux mêmes lois que le texte de théâtre : il « n'est jamais saturé, ne remplit jamais tout à fait son espace sémantique »[113]. C'est cette incomplétude qui différencie la poésie orale de la poésie écrite, et rapproche la première du théâtre.

On peut alors aborder le problème différemment, comme le fait Michel Gheude, de même que toute une génération de metteurs en scène s'attachant à des textes non prévus pour le théâtre (Antoine Vitez notamment). Il met en avant une forme de virginité du texte non théâtral vis-à-vis de la mise en scène, virginité conçue comme une forme de disponibilité : « Le texte non théâtral (…) n'implique pas de mise en scène préalable s'il s'offre comme un corps malléable, ouvert, multiple. C'est aussi cette faiblesse du texte qui est recherchée »[114]. Mais il demeure vrai que ce sont des faiblesses ou des manques qui constituent la nourriture de l'art théâtral, la source d'énergie de l'acteur qui en tire du même coup sa raison d'être : « Le texte ne sature pas l'imaginaire, il n'en donne qu'un tracé lacunaire, intermittent : les répliques, les indications scéniques sont toujours trop pauvres. À l'acteur de pallier ces manques, par ses propres ressources imaginantes »[115]. Et ce don de liberté que fait le texte de théâtre au créateur, acteur ou metteur en scène, le poème le refuse, en ce que d'une certaine manière il a pour objectif de saturer l'imagination, de le rendre si compact que sa forme n'aura aucun effet sur le sens. C'est ici que l'on peut se poser la question du fragment ; si le théâtre a besoin d'une forme incomplète, le fragment ne peut-il lui offrir ces vides où s'engouffrer, ces « lettres invisibles » qui offrent à l'acteur la possibilité de « laisser s'ouvrir les pétales du sens »[116] ?. Ou bien ne réclame-t-il pas davantage, et sa clôture n'est-elle pas constituée de ses propres amputations ?

Il a souvent été question de voir dans le recueil des *Illuminations* un ensemble de fragments, question philologique qui préoccupe les rimbaldiens, notamment sur la base de ces *fraguemants en prose*, difficilement identifiables, dont parle Rimbaud dans la lettre à

112 Patrice Pavis, article « Poésie au théâtre » du *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 259.
113 Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 56.
114 M. Gheude, « Écrivains non admis », *Alternatives théâtrales* n° 13, décembre 1982, p. 33.
115 Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, « Penser le théâtre », 1997, p. 99.
116 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 74-75.

Delahaye de mai 1873 (Lettre de « Laïtou »)[117]. Or le fragment, par définition, est *en manque* de quelque chose, il appelle une complétude, il est en recherche perpétuelle de sa totalité ; il est « ce qui donne au lecteur l'illusion d'un texte jamais clos, qui peut à volonté se défaire de toute tradition et s'agréger à toute nouvelle promesse de sens qu'on pourra lui trouver, en fonction de ses préoccupations du moment »[118]. Disponible, donc, à l'interprétation, et semble-t-il de manière inconditionnelle. Par ailleurs « le fragment ne se départit jamais de son origine » dans la mesure où il « se détache à la fois comme une forme autonome et solidaire d'un tout dont elle dépend »[119]. Le texte, en tant qu'il présente une nature fragmentaire, doit être envisagé à la fois par rapport à ce d'où il vient (la totalité) et à ce qui lui manque (ce qui reste une fois qu'il a été soustrait à cette totalité). Divers problèmes se posent alors : dans le cas d'un texte comme celui de Rimbaud, on ne saurait identifier ni cette *totalité*, ni surtout ce *reste*. La soustraction est impossible, car soumise à un principe d'indétermination, le tout n'étant pas la somme pure et simple des parties ; le fragment et son *reste* sont à la fois indissociables et irréconciliables, puisque le tout n'existe pas. L'origine du poème rimbaldien demeure indécidable : « L'étymologie du mot persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération, qui fait d'un fragment ce qu'il est : un être échappé de tout ce qui n'est pas ou n'est plus, distrait du néant »[120].

Si l'on se place maintenant du côté du texte théâtral, on peut alors imaginer que le processus est inverse ; tout se passe comme si la complétude du texte n'était pas antérieure, mais postérieure au texte. Le texte de théâtre a son origine devant lui. Il est en attente de totalité, et le *reste*, ce serait la mise en scène. Ce qui signifie que le texte de théâtre contient en lui de multiples totalités potentielles. Car le théâtre n'est pas seulement lacunaire, il est également fragmentaire. Ne serait-ce que par la forme du

---

117 Dès le tout début du siècle, Alain-Fournier parle d'une « collection d'épigraphes » (Alain-Fournier, « Lettre à Jacques Rivière du 13 septembre 1905 », *Correspondance 1904-1914*, t. I, Gallimard, 1991, p. 138). Notons cependant que pour Michel Murat, les *Illuminations* sont essentiellement un recueil de poèmes en prose, qui plus est structuré, et non un ensemble de fragments comme le théorise André Guyaux (*Poétique du fragment*, *op. cit.*) Il voit dans le poème, à la suite de Louis Guillaume, un « tout organique » (M. Murat, *op. cit.*, p. 240-241 et p. 260 *sqq*.). André Guyaux a fondé ses recherches sur cette question et évoque parfois les haïkaïs japonais, ou même les runes scandinaves à propos de *Phrases*.

118 Michel Gailliard, « Le Fragment comme genre », *Poétique* n° 120, Seuil, novembre 1999, p. 401.

119 *Ibid*., p. 389.

120 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 7-8.

dialogue qui « est, par essence, un écrit fracturé, une série de fragments en chaîne ». Le dialogue en effet s'organise par ruptures systématiques : d'une part dans le relais de parole : « Ce qui fragmente le dialogue, c'est le "partage des voix" », d'autre part dans « les marques *d'attribution*. Texte triplement rompu : par le passage d'une voix à une autre, par le passage d'un nom à un autre, et encore (surtout ?) par le passage de chaque voix au nom qui lui est cousu »[121]. Le texte de théâtre se construit donc théoriquement sur une alternance de fragments et de lacunes ; or les vides que laissent ces ruptures correspondent finalement aux indices de présence, ou plutôt d'absence, que laisse l'auteur dans son texte : « L'abîme, la faille qui sépare les répliques n'est rien d'autre que la cicatrice de l'excision que le poète a opérée de sa propre parole, et de sa *donation de parole* aux figures de sa fiction. Ce qui est tombé dans les trous du dialogue, c'est la marque de l'énonciation du poème, de l'existence parlante qui lui donne lieu »[122]. Ces vides témoignent de ce que sont les « conditions de l'énonciation réelle du poème ». Or le théâtre contemporain témoigne de la recherche de cette énonciation, recherche qui passe par le recours à une écriture faite de fragments et de ruptures : « *C'est cette disparition que l'écriture dite "fragmentée" rappelle :* parce qu'entre deux fragments, la ligne de fracture est visible, la faille n'est pas comblée (…) ce qui me paraît en cause dans le goût de l'écriture non dialoguée, censément non théâtrale *a priori*, dans le goût des fragments et de leur assemblage, c'est ce rappel adressé au théâtre des conditions pratiques de son énonciation »[123].

Le goût pour les montages de textes poétiques, l'appréhension d'une œuvre par « passages »[124], hérite sans doute des investigations, notamment picturales, des esthétiques surréalistes ou cubistes du début du XX^{e} siècle. Cependant la dimension irrationnelle ne s'exerce pas avec autant d'impact dans l'écriture contemporaine. Subsiste surtout une démarche liée à des procédés de déconstruction : « La découpe en tableaux, le titrage sont des gestes esthétiques déterminants qui contribuent à *l'espacement* du texte

121 Denis Guénoun, « Dialogue coupé », *Théâtre en pièces. Le texte en éclats, Études Théâtrales* n° 13, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 1998, p. 23-24. Il fait ici référence au titre de l'ouvrage de Jean-Luc Nancy, *Le Partage des voix*, Paris, Galilée, 1982.
122 D. Guénoun, « Dialogue coupé », art. cit., p. 25.
123 *Ibid.* p. 26.
124 On pense ici notamment au spectacle de Jacques Bonnaffé, *Passages d'Arthur Rimbaud*, créé en 1991. Voir la

Supprimé : .

dramatique. Incorporation du blanc, du vide, du manque à l'architecture du drame »[125]. La fortune contemporaine d'un théâtre dit « fragmenté » réajuste la notion de fragment théâtral en la soumettant à des exigences plus philosophiques, puisque la « dramaturgie du fragment correspond à une écriture éclatée, non totalisante, qui renonce à apporter un point de vue définitif sur le monde (…). Elle atteint ses limites lorsque sa composition en éclats est soupçonnée d'aboutir à une impasse ou de révéler une impuissance »[126]. La critique de Jean-Pierre Ryngaert porte ici sur les risques inhérents à la tentation fragmentaire du théâtre contemporain. Également formulée par Georges Banu, cette critique stigmatise surtout le risque de la complaisance, celle « du petit qui s'assume comme tel, du non-fini, bref d'une faiblesse »[127].

À la fois proclamation d'une rupture vis-à-vis des structures traditionnelles du genre et expression d'une vision aporétique du monde comme totalité, la volonté de fragmenter le texte n'est sans doute après tout que le constat d'un échec, car « l'entassement en vrac d'éclats hétérogènes ne produit pas nécessairement une œuvre, pas plus que le découpage traditionnel du récit ne garantit sa force et son intérêt »[128]. Mais c'est aussi, dans la droite ligne de ce que nous évoquions plus haut, le refus ou l'inaptitude à « indiquer une direction ou à produire un sens unique » qui conduit à la fabrication de ce que Banu appelle le « *fragment-vision* »[129]. Il s'agit alors de mettre l'accent sur « les arêtes vives qui marquent les séparations et entaillent le récit d'autant de vides narratifs que l'effet de montage comble à sa façon en proposant un ordre, ou au contraire, en accusant les béances »[130]. Les lacunes qu'offre le texte dans ce type d'expérience sont d'une autre nature que celles qui séparent les moments du dialogue dans une construction traditionnelle du drame ; elles ont pour objectif « d'obliger le metteur en scène et le spectateur à considérer chaque moment pour lui-même, à lui faire rendre toute la charge poétique ou intellectuelle ou affective (ou les trois ensemble) qu'il

---

fiche en annexe p. 234-238.
125 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 57. Voir aussi Daniel Lemahieu, article « Montage-collage », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 571-572.
126 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 176-177 (lexique, définition « Fragment »).
127 Georges Banu, *Le Théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984, p. 18.
128 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 69-70.
129 G. Banu, *op. cit.*, p. 17.
130 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 67.

recèle, à le tenir pour un "poème" autonome ou un moment privilégié de la vie du personnage »[131]. Dès lors c'est le sens du drame qui est remis en question ; il devient impossible (et c'est l'effet voulu) de garantir la possibilité d'une fiction dramatiquement opérationnelle : « Ce mode de découpage, s'il est le signe d'une volonté d'attaquer le monde par la brisure, par le biais du silence et du non-dit au lieu de chercher à l'unifier *a priori* dans une vision totalisante (…), pose en effet le problème du rapport à la fable et de la façon dont un point de vue se reconstitue à la lecture (…). Un soupçon finit par peser sur les dramaturges de l'émiettement quand le fragment devient effet de mode, celui de n'avoir plus rien à dire »[132].

Or le poème rimbaldien, surtout les *Illuminations* qui constituent l'exemple par excellence de la forme poétique fragmentaire, se caractérise comme nous l'avons vu par le refus de la référence. Il s'inscrit hors du champ de la fable par sa forme même. On peut sans doute voir un lien entre l'attirance du théâtre contemporain pour le fragment et la multiplication des tentatives autour de la poésie en général, et celle de Rimbaud en particulier. Car de fait, « ce qui fait le fragment (…), ce serait donc le refus du réalisme, entendu dans son sens minimal de référentialité assumée »[133]. Le montage, au sens où Sarrazac l'entend, c'est-à-dire comme « force productive qui découpe et espace le texte », constitue « le meilleur antidote au naturalisme »[134]. Outre les réserves formulées par Georges Banu et Jean-Pierre Ryngaert sur la tentation fragmentaire en général dans le théâtre, l'adaptation du texte rimbaldien se révèle problématique de par sa nature même, puisqu'il n'est détaché de rien. Rechercher l'origine du fragment perd tout sens, dès lors que l'on comprend qu'il appartient, comme le souligne André Guyaux, à ce qui restera de toute façon innommé et absent du poème, bien que nécessairement préalable à son écriture : « Le texte est extrait, opéré, segmenté, détaché, découpé. Et si l'on se demande de quoi, il n'y a qu'à dire : de rien, du vide, de l'espace, de la vie, de la pensée, du

131 A. Übersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, *op. cit.*, p. 168.
132 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 68-69. Ailleurs Ryngaert s'interroge sur les possibilités de jeu que fournit un tel théâtre, et imagine « un jeu "lacunaire", qui ne tomberait pas dans le piège de vouloir régler tous les problèmes de sens mais qui rendrait compte du personnage et de sa réalité par un travail similaire sur le fragment. Ce jeu ne laisserait transparaître que l'écume et les éclats d'une activité secrète, intime, qui, elle, serait permanente » (« Jouer le texte en éclats », *Écritures contemporaines et théâtralité*, GRADUEL, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Actes du colloque de Pont-à-Mousson, août 1987, p. 78).
133 M. Gailliard, art. cit., p. 394.
134 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 63-65.

temps »[135]. Le refus rimbaldien de la référence se lit bien souvent dans l'absence d'antécédent ; or si les mots n'ont pas d'antécédent, c'est simplement parce qu'il « n'y a rien hors du fragment si ce n'est tout, tout ce qui n'est pas fragment, élection écrite, coupure toujours brutale et qui justifie en cela certaines frustrations de lecture »[136]. La trace que laisse le fragment poétique, le blanc de la page qui l'entoure et qui frustre parfois conduit alors peut-être à envisager le poème comme une forme de « consolation du vide »[137].

b) Blanc textuel et silence scénique

Le problème du fragment et de l'interstice textuel a pour corollaire direct celui du blanc textuel et du silence : peut-on poser une équivalence entre le blanc de la page et le silence scénique ? Cette interrogation s'inscrit dans le champ de notre réflexion sur l'interprétation, en ce que si le vide et la rupture font sens lors de la lecture individuelle, il en ira de même pour la brisure dans le flux de la parole. Une telle question peut constituer un préalable fécond à un examen de la manière dont le texte de Rimbaud se prête à la lecture. Le respect de l'interruption est à envisager au même titre que celui de la forme fragmentaire. Parallèlement, les silences font partie intégrante du langage dramatique puisqu'ils sont des éléments de sens ; celui-ci « ne gît plus dans les paroles mais dans les silences, dans les points de suspension, dans les trous »[138]. Le silence constitue en outre une préoccupation toute particulière pour le théâtre tel qu'il s'écrit et se pratique aujourd'hui : « L'obsession du langage traverse tout le théâtre contemporain (…). La langue de ce théâtre se mesure donc par rapport au silence, à la façon dont il est brisé, aux pannes soudaines qu'il dévoile, aux sous-entendus qu'il laisse percer ou à l'incapacité à dire »[139]. Le théâtre du fragment est un théâtre qui s'affirme comme « minimal » ; dans ce contexte, on décèle l'importance accordée au silence, perçu comme « un supplément de sens conféré au langage »[140]. La parole, « dans le drame moderne, est un signe fracturé :

135 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 194.
136 *Idem*.
137 *Ibid.*, p. 193.
138 G. Banu, *op. cit.*, p. 18.
139 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 159.
140 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 123.

le personnage parle, mais la pensée gît ailleurs, ajournée dans l'espace du langage (…). Le non-dit creuse le dialogue dramatique et le mot théâtral s'annexe un extraordinaire volume de silence »[141].

Les mots, lorsqu'ils sont prononcés, subissent le poids d'une voix, d'une intonation, d'un souffle individuels qui leur donnent une réalité concrète et palpable ; cela ne va pas sans risque. Surtout s'agissant de poésie, laquelle appartient au silence, et repose plus que toute autre forme « sur l'alternance de la parole et du silence (…), elle est écartelée au nom de sa propre pureté entre la manifestation du langage et sa réintégration dans le mutisme »[142]. Peut-être le poème doit-il retourner au silence, puisqu'il en vient, davantage que le texte dramatique qui, quant à lui, tend vers le dire. On ne cessera de se poser la question : le poème doit-il être extrait du silence ? Possède-t-on ce droit au dire, ce droit à donner en pâture au son et à la voix le délicat équilibre de ce qui s'est construit dans l'intimité silencieuse du poète ?

Afin de sortir de cette impasse, il faut surtout considérer que le silence fait partie intégrante de la pensée, et que le respect du texte contient en principe celui de l'intention de l'auteur. Dire un texte, c'est relever l'illusoire défi de retrouver le rythme qui a présidé à son écriture. Claudel y tenait qui, écrivant pour la voix et la respiration, exigeait d'autant plus de l'acteur qu'il rejoigne le rythme de sa pensée : « On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le cœur (…), il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence »[143]. On est alors en droit de se demander ce que devient à la scène le blanc de la page, le blanc signifiant, cette « zone vide » dont parle Roland Barthes à propos de Mallarmé et « dans laquelle la parole, libérée de ses harmonies sociales et coupables, ne résonne heureusement plus », ce « temps poétique homogène qui coince entre deux couches et fait éclater le mot moins comme le lambeau

141 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 119.
142 Marc Eigeldinger, « L'inscription du silence dans le texte rimbaldien », *Lumières du mythe*, Paris, PUF, « écriture », 1983, p. 159-160. Sur la thématique du silence chez Rimbaud, qui nous préoccupe moins ici que le blanc typographique, voir l'ensemble de cet article.
143 Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Œuvres en prose*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 3.

d'un cryptogramme que comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté »[144]. On a évoqué les problèmes que peut poser une disposition typographique particulière, comme chez Mallarmé ou Apollinaire. Dans la poésie d'Aloysius Bertrand, le blanc impose la structuration du poème[145]. Or chez Rimbaud aussi le blanc manifeste son existence, notamment dans les *Illuminations*. C'est souvent un blanc « matérialisé », que ce soit par des chiffres séparant les paragraphes (*Vies*, *Enfance*, *Veillées*), ou bien par des lignes de points ou d'astérisques. C'est le cas dans *Phrases*, ou dans *Veillées III*, où la phrase finale est séparée des deux premiers paragraphes par une ligne pointillée[146], ou encore entre *Being Beauteous* et « Ô la face cendrée… », phrase dont on ne sait pas si elle doit être intégrée au poème qui la précède[147]. Ponctuant le texte, cette phrase est pour André Guyaux une suspension, « qui substitue le silence à la parole et qui paraît le résidu d'une phrase absente »[148].

Par ailleurs, dans *Une saison en enfer*, entre les deux derniers paragraphes, Rimbaud « se sert d'un effet typographique, le blanc entre deux sections, pour évoquer le vide, le silence, le passage du temps, tout ce qui nourrit l'affreux sentiment de l'angoisse »[149]. C'est dans ce texte que le silence s'intègre le mieux à une démarche à la fois littéraire et métaphysique, celle là encore de l'angoisse qu'éprouve le narrateur face à l'impossibilité de dire :

> « Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire. » (*Mauvais Sang*)
> « Je ne sais même plus parler. » (*Vierge folle*)
> « Je ne sais plus parler ! » (*Matin*)

Le silence revêt ici un caractère double : il est ce qui guette l'écrivain conscient du faible pouvoir des mots face à la nécessité de dire le monde : « Prisonnier de l'acte d'énonciation, le locuteur est hanté par la menace du silence »[150], et dans le même temps

---

144 Roland Barthes, « L'écriture et le silence », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, rééd. avec *Nouveaux essais critiques*, 1972, « Points », p. 55.
145 Voir M. Murat, *op. cit.*, p. 301 et 317.
146 Voir le fac-similé du manuscrit dans *Poétique du Fragment* d'André Guyaux, *op. cit.*, p. 275.
147 Voir la synthèse que fait Pierre Brunel des hypothèses à ce sujet. Lui-même sépare, dans son édition, les deux poèmes (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 162).
148 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 123. Voir aussi P. Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 162-164.
149 Margaret Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, Paris, Les Lettres modernes, « Archives » n° 155, 1975, p. 119.
150 D. Bandelier, *Se dire ou se taire : l'écriture d'*Une saison en enfer, Neuchâtel, « Langages », La Bâconnière,

le médium utilisé par le poète pour y parvenir ; Rimbaud le dit dans *Alchimie du verbe*, révélant un aspect de sa démarche poétique passée : « J'écrivais des silences ». La langue à trouver est celle qui saura formuler aussi ce qu'il y a dans le blanc, qui saura « incorporer le silence à l'espace du langage afin de parvenir à dire l'indicible »[151]. Le théâtre se doit de s'atteler à une tâche équivalente. Si Rimbaud écrit des silences au même titre qu'il écrit des mots, ceux-là doivent être envisagés de même que ceux-ci par qui se mêle de les dire. Le blanc entre les textes a donc un poids expressif qu'il ne faut pas négliger lors d'une démarche interprétative.

Les points de suspension dans l'œuvre rimbaldienne font également sens en ce qu'ils suggèrent un silence, ou tout au moins laissent deviner un « trou » dans le texte, que l'acteur court le risque de dénaturer en voulant le combler ; ainsi dans *Vingt ans* où les séries de points de suspension donnent au texte l'apparence d'être « rempli de mots absents »[152]. D'autre part, dans la version d'*Éternité* transcrite dans *Alchimie du verbe*, les points de suspension après « Tu voles selon » (vers 12) laissent pour Pierre Brunel « l'impression d'une lacune ». Quant à la version du recueil des *Vers nouveaux*, la suspension, liée à l'absence de complément, qu'on trouve à la fin du vers (cette fois « et voles selon ») y demeure « une aberration syntaxique qui devrait avoir valeur de signe » ; il conclut : « Signe ou simulacre : la question reste posée par l'ensemble de l'aventure poétique que poursuit Rimbaud »[153]. C'est pour Pierre Brunel l'occasion d'un rapprochement entre ce silence textuel qui se rencontre souvent dans l'œuvre de Rimbaud et celui par lequel il a clôturé sa carrière poétique. Mais ce n'est pas là notre propos, et c'est davantage l'idée d'une valeur, accordée au silence et aux éventuels signes en témoignant (puisque le blanc textuel n'est pas la seule marque du silence), qui nous occupe ici[154].

Un autre type de matérialisation du silence intéresse notre réflexion : c'est celui que crée la mise en place d'une incise, notamment lorsqu'elle est entre parenthèses.

1988, p. 111.
151 M. Eigeldinger, art. cit., p. 165.
152 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 113.
153 P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 117.
154 Pour cette relation entre l'inscription du silence dans le texte et le mythe du silence poétique chez Rimbaud, voir Marc Eigeldinger, art. cit., p. 164 et 172 notamment.

L'incise fragmente le texte et crée par cette rupture une faille dans l'écriture ; elle laisse alors deviner la possibilité du silence sous le mot. Quand bien même elle introduit un rapport de surenchère, puisqu'elle ajoute un élément au discours, sa fonction de rupture s'affirme suffisamment pour que le blanc apparaisse sur la page. Elle est en quelque sorte le négatif de l'ellipse, tout en jouant un rôle similaire dans la mesure où elle induit de même la fracture. Rimbaud ne fait pas usage des parenthèses dans les premiers textes en vers (si l'on excepte celles qui entourent le mot « Fantaisie », spécification générique faite à propos de *Ma bohème*). Parmi les *Vers nouveaux*, on ne rencontre de parenthèses que dans le poème *Honte*. C'est que ce signe de ponctuation constitue une déviance par rapport à la norme classique, et qu'elle ne trouve que difficilement sa place dans les textes en vers. Fontanier en critique l'usage et ne tolère sa présence que dans la mesure où elle « passe en quelque sorte aussi vite que l'ombre d'un oiseau qui fuit dans l'espace entre le soleil et nos yeux »[155].

On constate d'un autre côté que la parenthèse est totalement absente du texte d'*Une saison en enfer*, en dépit du fait que l'on a affaire à un texte long et plutôt narratif. C'est sans doute lié au fait que Rimbaud donne à la parenthèse une valeur d'étrangeté qui a peut-être moins sa place dans une narration que dans un texte court, où elle est véritablement à même de surprendre. Son emploi est relativement fréquent dans les *Illuminations* : on rencontre la parenthèse dans *Enfance II*, *Nocturne vulgaire*, *Angoisse*, *Barbare* et *Dévotion*. Chaque fois, par sa nature explicative, elle simule un contact qui s'établirait entre l'auteur et le lecteur, en quelque sorte *par-dessus* le texte, à la manière d'un aparté théâtral. C'est particulièrement frappant dans *Enfance II* où la précision « il est aux Indes ! », à propos du « petit frère » qui dans le reste du texte est « là », vient instiller une forme d'absurde, qui mêlé à l'ironie du point d'exclamation donne l'impression d'une véritable incursion du poète dans son texte. Dans *Angoisse*, le cri du sujet suggère sa libération possible dans l'espace protégé des parenthèses ; enfin, dans les premières incises de *Barbare*, Rimbaud semble opérer une précision personnelle et superfétatoire vis-à-vis d'un poème dont, dès lors, il semble d'autant plus détaché[156].

---

155 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, « Champs », 1977, p. 386.
156 Michel Murat signale d'ailleurs que les parenthèses et les alinéas de *Barbare*, qui constituent un aspect

Dans *Nocturne vulgaire* la présence de parenthèses s'explique mal et semble d'autant plus gratuite qu'elles sont redoublées par un tiret, lequel introduit de même les phrases précédentes et suivantes dont rien ne laisse deviner qu'elles ne soient pas au même niveau que celle entre parenthèses.

Le tiret, justement, apparaît comme un signe plus fécond encore dans l'annonce de l'incise, dans la mesure où Rimbaud en est particulièrement prodigue et ce dans l'ensemble de ses textes. Il joue un rôle essentiel dans le rythme mais aussi dans la démarche de pensée qui anime le poème rimbaldien, puisqu'il en révèle les détours et les hésitations. De nature beaucoup moins explicative que la parenthèse, ce ponctème est porteur d'une exceptionnelle richesse sémantique ; il est un indice de rupture autant sémantique que rythmique[157]. Mais aussi et surtout, davantage qu'un outil logique il est une marque d'énonciation, comme en témoigne son emploi dialogué[158]. Il constitue dès lors pour l'acteur, au même titre que les points de suspension, aussi bien un piège qu'une aide par la contrainte. Il semble mimer la diction, la matérialiser comme pour fournir un modèle trompeur au récitant. Dans *L'Éclair*, lorsque Rimbaud énumère un certain nombre des « apparences du monde » dont il pourrait endosser l'habit, le mot « prêtre » est précédé d'un tiret, ce qui « lui confère encore plus d'importance à la façon de l'hésitation dans le débit d'un acteur avant un mot sur lequel il veut insister »[159]. Dans *Métropolitain*, il introduit, comme par surprise, un complément bref après chacun des longs paragraphes descriptifs, donnant en quelque sorte chaque fois la clé après l'énigme, manière de dramatiser le contenu de la phrase[160]. Le cas de *Marine* est également intéressant : le tiret y figure à la fin de cinq des dix lignes, les autres étant suivies d'une virgule (les lignes 3 et 8 cumulent même les deux signes) et la dernière d'un point.

---

prédominant dans l'appréhension du poème, ne sont pas dicibles et ne peuvent être marqués par l'intonation (*op. cit.*, p. 361).

157 Antoine Raybaud, *Fabrique d'"Illuminations"*, Paris, Seuil, 1989, p. 31. Sur les différentes fonctions du tiret dans les *Illuminations*, voir Olivier Bivort, « Le tiret dans les *Illuminations* », *Parade sauvage* n° 8, 1991, p. 2-8. Gerald Macklin signale le rôle que joue le tiret dans la théâtralité du texte ; son développement reste cependant un peu éloigné selon nous de ce qu'il s'efforce de prouver (*op. cit.*, p.221-224).

158 Voir M. Murat, *op. cit.*, p. 344 et O. Bivort, art. cit. p. 2.

159 Margaret Davies, Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, *op. cit.*, p. 104.

160 Comme il le fait pour le vers dans les *Poésies* (Steve Murphy, « Les dessous de l'édition des vers de Rimbaud », introduction aux *Poésies* de Rimbaud, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Champion, 1999, p. 115. Sur la ponctuation rimbaldienne en général, voir p. 108 à 124).

Au-delà du rythme que cette ponctuation particulière imprime au poème, le tiret mime une voix[161]. Mais cette voix est trompeuse, et le tiret vient tout autant suggérer en fin de chaque vers la possibilité d'un manque (ce que n'exprime pas la virgule). Tout se passe comme si les vers avaient été amputés de leurs fins, lesquelles ont rejoint le silence qui précède le poème, donnant à ce dernier l'apparence d'un fragment : « Imprononçable, le tiret est de même inscriptible (…). Le tiret, en effet, est le lieu d'un manque à écrire, mais un manque qui pèse plus lourd qu'une simple absence ; manque actif dont la fonction discriminative est toujours à l'œuvre. Le blanc de l'intervalle permet l'articulation. Mais en le réglant d'une franche noirceur, le tiret en effectue la levée et la rature. Une phrase est, dès lors, le chemin barré, sans issue, sans entrée, d'un trajet infinitif. Coupée de son origine, la phrase est aussi coupée de toute proximité, de toute contiguïté. À chaque fois, le fil est rompu. Et la lecture saute de fil à fil. Lecture à cloche-pied qui ne va jamais bien loin sans s'essouffler »[162].

On constate d'ailleurs que, contrairement à l'usage, Rimbaud n'utilise pratiquement jamais le tiret double, ce qui contribue à renforcer l'impression d'inachèvement syntaxique. Ainsi tous ces silences visibles, associés à ceux, définis cette fois par l'absence, que transmet le blanc entre chaque texte, n'ont pas qu'une valeur structurelle. Ils ont bien sûr un rôle musical : « Il y a, dans les *Illuminations*, de ces sortes de ruptures entre deux phrases ou deux paragraphes, avec ce contrepoint d'orgue, cette note de silence qui les unit comme les deux voix d'un duo qui se rejoignent dans un bref silence, le temps que l'oreille mesure l'abîme qui les sépare »[163]. Mais surtout ils disent, et le tiret, « trace encore fraîche d'une blessure »[164], en est la manifestation la plus significative, la possibilité d'un vide au-delà du texte ; ils définissent le statut métaphysique du poème, son inscription dans le temps de l'écriture et l'éternité de l'histoire, son ouverture vers d'infinis possibles, toutes choses qui le rendent si rétif à l'interprétation.

---

161 « … une forme de voix *off* », dit Thierry De Peretti, qui tente de l'exploiter comme telle (voir notre entretien du 22 octobre 2005, retranscrit en annexe, p. 457).
162 Philippe Bonnefis, « Onze notes pour fragmenter un texte de Rimbaud », *Rimbaud, Littérature* n° 11, Paris, Larousse, octobre 1973, p. 56-57.
163 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 212.
164 Ph. Bonnefis, art. cit., p. 56.

La question se pose alors de savoir si la traduction à la scène de ces blancs se fait nécessairement par un silence, ou si un geste, une expression peuvent en témoigner, si tant est bien sûr que l'on adopte la position (intenable) de respect absolu et parfait du texte. Le rapport entre les signes textuels du silence et le silence effectif de l'acteur en scène n'est pas d'équivalence immédiate. En effet le « silence au théâtre, ne se décrète pas obligatoirement à coups de points de suspension ; il n'est pas l'apanage d'un style laconique » et à ses « antipodes (…) sont les blancs, les trous, les dépressions de langage, les empêchements de parler des nouvelles dramaturgies »[165]. Pour Philippe Renault[166], ce qui est, en poésie, logé dans le silence du texte, dans le blanc de la page, c'est précisément ce qu'au théâtre l'on va traduire par le mouvement, le geste de l'acteur. On a, d'après lui, affaire à deux substances de même nature, et c'est par le silence intégré au texte que le corps peut véritablement être en jeu. Nous aurons l'occasion de revenir sur la question du corps traducteur sous un angle plus général. Nous pouvons déjà noter quel lien se crée entre le refus de parole qui intervient dans le texte et le sentiment d'une inaptitude expressive de la parole, entraînant par exemple le recours au corps. On touche ici à des problématiques qui sont celles de courants poétiques bien particuliers, comme la poésie sonore, dont la démarche constitue en partie une tentative de s'émanciper du blanc de la page[167].

Il est aussi possible d'envisager ces signes, ces éléments paraverbaux, à un niveau égal, qu'ils consistent en le choix de l'immobilité ou du geste, du cri ou du silence[168]. De fait, ils restent signes et s'inscrivent dans la même perspective sémantique que la parole. Au contraire, c'est une vacuité qu'exprime le blanc de la page, l'effet qu'il produit à la lecture étant celui d'une projection de sens en négatif. On peut dire qu'il existe une forme d'équivalence entre l'expression du vide sur la page et celle qui physiquement peut se traduire sur une scène, si l'on envisage un travail interprétatif proche de ce que décrit Artaud à propos du théâtre balinais :

---

165 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 119 et 123.
166 Entretien avec Philippe Renault, le 3 mars 2001. Cet entretien n'ayant pu faire l'objet d'un enregistrement, nous reproduisons avec une relative approximation les propos de Philippe Renault, en nous efforçant de ne pas trahir sa pensée.
167 Mouvement fondé par Bernard Heidsieck et Henri Chopin. Voir notamment, aux éditions Jean-Michel Place, Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck, Poésie Action*, 1996, ou Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, 1979.

> Cet espace d'air intellectuel, ce jeu psychique, ce silence pétri de pensées qui existe entre les membres d'une phrase écrite, ici, est tracé dans l'air scénique, entre les membres, l'air et les perspectives d'un certain nombre de cris, de couleurs et de mouvements.[169]

Cette démarche vient radicaliser un tel principe d'interprétation. C'est néanmoins, s'agissant de poésie, un défi à l'essence même du poétique que de vouloir dire scéniquement le silence. En réalité, qu'il trouve son équivalence dans le silence ou dans le geste, le blanc textuel résiste à la scène. La présence de l'acteur sera toujours perçue comme redondante, vis-à-vis de cette convocation du néant à laquelle se livre le poète dans son texte. À la limite, le respect voudrait que l'acteur s'évapore au moment de donner le silence, dès lors que s'affirment comme intraduisibles ces « grandes ondes de silence » dont parle Bachelard et qui « vibrent en des poèmes »[170].

D) Comment dire le poème ?

Les divers champs d'investigation que nous venons de traverser avaient pour objectif de nous amener à un examen plus concret de la manière dont les textes rimbaldiens se prêtent au jeu de l'acteur et à la représentation scénique. Il s'agira donc à présent de réfléchir sur les possibilités qui sont offertes à l'acteur pour donner sur la scène ce que fournit le texte sur la page, ou au contraire pour s'en détacher et parvenir à quelque chose d'autre. La question restant alors de savoir si ce « quelque chose » a sa pertinence et sa légitimité dans une perspective théâtrale. Comment peut s'effectuer le passage d'un texte qui, même s'il s'y manifeste une théâtralité évidente, reste chargé d'un faisceau de paramètres propres au genre poétique, et surtout reste voué à une lecture individuelle, intériorisée ? Il s'agit de mesurer l'espace qui sépare deux expériences : celle du texte poétique lu et vécu en soi, et celle du texte entendu, mis en sons, en gestes, en souffle. Cette deuxième expérience est liée à un processus d'incarnation physique et sonore d'un texte ordinairement perçu dans sa nudité scripturale. Elle implique surtout

168 Voir H. Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, *op. cit.*, p. 93 *sqq*.
169 A. Artaud, « Le théâtre balinais », *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1954, « Folio essais », p. 95.
170 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Quadrige, 1957, réédition en 1988, p. 164.

pour le texte de subir l'épreuve d'une subjectivité, qui prend, avec plus ou moins de risques, le droit au dire que nous évoquions plus haut.

a) L'art du dire

Dès 1892, Rimbaud est récité, déclamé, et pas une année depuis ne passe sans que ses textes fassent l'objet d'au moins une lecture ou un récital[171]. Les enregistrements sonores sont également légion[172]. Une question s'impose dès l'abord : peut-on définir une diction idéale du poème de Rimbaud ? Il n'est pas difficile de voir l'absurdité d'un tel pari ; Thierry De Peretti propose un biais intéressant : « 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* »[173]. Cela ne dispense pas de rechercher des indices de manière plus concrète dans le texte. On pourrait bien sûr tenter de mener une étude systématique, en effectuant un travail d'observation minutieux à partir des enregistrements dont nous disposons. Il s'agirait de prendre en compte tous ces « éléments prosodiques » dont parle Larthomas[174], éléments aussi variés que le souffle, la rapidité d'élocution, les accents, les intonations, le timbre de la voix. Il faut, nous rappelle-t-il, conserver à l'esprit les « différences de valeur de ces divers éléments ; l'emploi des uns est étroitement lié au sens ; d'autres apparaissent simplement comme des épiphénomènes qui donnent, sans plus, à l'énoncé une certaine valeur expressive »[175]. Peut-être alors parviendrait-on, par recoupements, à certaines conclusions utiles.

Mais il nous semble impossible de dégager une manière idéale de dire le texte rimbaldien, quand bien même l'on serait à même de reconstituer la manière dont lui-

171 Pierre Petitfils, *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud, essai de bibliographie et d'iconographie*, Paris, Nizet, 1949, p. 262. Voir le tableau chronologique en annexe p. 92-114. Ce tableau n'est pas exhaustif, les archives se faisant parfois difficiles à obtenir pour certaines périodes. La continuité de l'attachement à Rimbaud est néanmoins très visible sur ces trente et surtout ces dix dernières années, ce qui s'illustre notamment dans l'engouement manifesté au moment du centième anniversaire de sa mort, en 1991.

172 Nous renvoyons au corpus, qui figure en annexe p. 5-18. On notera que les enjeux sont très différents selon qu'il s'agit de poésie dite dans le cadre d'une représentation ou de poésie enregistrée. À propos de l'enregistrement d'*Une saison en enfer* par Henri Pichette, un journaliste s'interrogeait d'ailleurs sur ce problème : « est-ce que les conditions mêmes de la technique de l'enregistrement permettent un jaillissement à répétition de poésie pure et ainsi "revécue" ? » (Anonyme, « Henri Pichette a passé *Une saison en enfer*… sur microsillon », *Combat*, 30 octobre 1954).

173 Entretien avec Thierry De Peretti. Voir en annexe p. 457.

174 P. Larthomas, *op. cit.*, deuxième partie, chapitre I, p. 50 à 80.

175 *Ibid.*, p. 50.

même lisait ses textes, manière dont son ami Delahaye nous a laissé un témoignage. Celui-ci rapporte que Rimbaud lisait ses propres vers « sans emphase et sans éclats de voix, avec quelque chose de convulsif, ainsi qu'un enfant qui raconte un gros chagrin, et dans une sorte de hâte : avide, pressé de revivre tout cela. Sa voix nerveuse, encore enfantine, rendait naturellement la vibration et la puissance des mots. Il disait comme il sentait, comme c'était venu, comme en un jaillissement précipité de sensations violentes ». Delahaye tient à préciser, comme nous l'avons déjà dit, qu'il n'avait « presque pas été au théâtre, ni reçu aucun enseignement de la diction »[176]. En dépit de l'intérêt de ce témoignage, il ne saurait déterminer une manière de dire en total accord avec l'intention de l'auteur. Il semble préférable d'aborder la question de manière plus globale, en fonction surtout des problèmes spécifiques qu'implique la confrontation du genre poétique avec le théâtre.

La question se pose davantage de savoir ce qui convoque l'acteur à dire le poème, et surtout ce qui dans le texte lui-même légitime cette tentation. Donner voix et corps au texte lui fait courir, on l'a dit, le risque d'une surenchère ; mais c'est aussi le proposer au réel, lui fournissant par cette confrontation l'occasion de trouver une nouvelle motivation :

> Nous pensons bien que le texte puisse se suffire à lui-même. Si un comédien se décide de « sortir un texte de sa typographie » c'est pour que la voix humaine serve les mots, leur donne un élan, un mouvement, un « éclat » dont il est privé parce qu'il appartient à la voix, une puissance qui en elle-même contient une vie d'une autre nature que celle propre à ce que chacun peut ressentir en lisant le poème pour soi.[177]

C'est tout l'enjeu du théâtre, qui trouve sa contradiction dans son rapport au langage. Celle-ci se loge dans l'incompatibilité entre le respect du texte et sa nécessaire corruption, puisque sa tâche « consiste à entamer les paroles, à ne pas les rendre intactes, les faisant danser à la lumière, pour ainsi dire, des corps. À les altérer, les transformer. À les jouer »[178]. Il est périlleux de vouloir résoudre cette contradiction s'agissant de théâtre ;

---

176 *Delahaye témoin de Rimbaud*, textes réunis et commentés par Frédéric Eigeldinger et André Gendre, Neuchâtel, À la Bâconnière, « Langages », 1974, p. 161.
177 Rémi Duhart, comptes-rendus de théâtre, *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville - Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 125.
178 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 11.

mais le terrain est plus incertain encore s'agissant de poésie à proprement parler. Car le poème, s'il appartient à *la* voix, ne peut toutefois que difficilement être confié à *une* voix particulière. Les difficultés que rencontre le comédien face à la diction du poème sont multiples ; nous tenterons de voir quelles sont celles qui se posent spécifiquement dans le cas des textes de Rimbaud. Pour cela nous nous appuierons sur des lectures enregistrées mais surtout sur un type de spectacle qui peine à trouver son exacte dénomination, puisqu'il ne s'agit pas véritablement de pièces de théâtre, mais pas non plus de lectures publiques, ni enfin de récitations proprement dites puisqu'il y a quand même mise en scène. Nous emploierons par défaut le mot de récital poétique, bien que cette appellation ne nous semble pas entièrement satisfaisante, tout particulièrement dans la mesure où l'effort de mise en scène est souvent si grand que l'on touche davantage au théâtre qu'à la convention du récital.

Il n'est pas besoin de souligner l'importance de la diction dans le processus théâtral ; elle est le « *réel* propre du théâtre, sa matérialité inexorable »[179]. Mais dans le cas de poèmes, elle revêt une dimension toute particulière, notamment parce que c'est sur la bonne prise en charge de la parole que repose tout l'équilibre du spectacle. Celui-ci ne peut fonctionner que si le rapport du comédien à son texte est juste, d'où l'immense précarité du spectacle poétique[180]. Nous verrons plus loin quelles possibilités de mise en scène sont envisageables autour de la parole proférée ; la diction elle-même reste néanmoins le centre absolu du spectacle poétique, et formule ses possibles dans un rapport au son comme au sens. Il importe pour l'acteur aussi bien de donner au texte une forme concrète, un phrasé, que d'*exprimer*, au sens presque physique du terme, ses possibilités de sens. C'est le travail qu'entreprend Vitez sur le texte et la diction, Vitez dont les goûts s'orientèrent davantage vers la poésie et le non théâtral que vers le théâtre à proprement parler, Vitez qui faisait travailler des textes poétiques, et bien souvent des textes de Rimbaud, à ses comédiens avant d'entreprendre toute création de spectacle[181].

179 A. Übersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, *op. cit.*, p. 162.
180 Voir l'entretien avec Thierry De Peretti, reproduit en annexe p. 448-458, ainsi que l'article de Solange Lévesque, « *Une saison en enfer* », *Cahiers de théâtre/Jeu* n° 56, septembre 1990, p. 186.
181 Selon le témoignage que nous a livré lors d'une conversation privée Jacques Billière-George, régisseur d'Antoine Vitez de 1973 à 1984. Voir aussi Anne Übersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, *op. cit.*, p. 140 ou encore 169.

Le travail sur le poème est une manière de retrouver l'état particulier auquel confine cette « hésitation prolongée entre le son et le sens » qu'est le poème pour Valéry[182] et qui définit une approche du texte par la profération :

> L'art du dire n'exige pas seulement un métier parfait de l'élocution, savoir établir et équilibrer, 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 un texte, le saisir à bras le corps, s'identifier à un sens profond, à sa pulsation, à sa capillarité sonore et sensorielle, à la pulpe de ses images et au filigrane de ses allusions, de ses litotes, parfois de ces opacités.[183]

Cette réflexion éclaire le sens de la récitation pure, en même temps que ses exigences et ses risques. Ces risques sont, bien entendu, toujours liés à la transmission du sens, puisqu'ils concernent aussi bien le contresens lié à une intonation sans subtilité que l'hermétisme dont une parole surchargée de trop d'« effets » peut être responsable. Lorsque la diction trouve sa forme, et son intérêt d'ailleurs, dans une dimension incantatoire de la parole, elle s'éloigne de toute volonté informative. C'est l'une des raisons qui permettent à la critique de reprocher à un texte comme celui de Jean-Bernard Torrent d'être un objet clos sur lui-même[184]. Bien qu'il possède une structure qui fait de lui une véritable pièce, et qu'il soit supporté par une mise en scène élaborée, ce texte construit à partir des lettres africaines de Rimbaud s'appuie essentiellement sur le travail des voix et sur leur connexion avec le texte. Une certaine gratuité dans la distribution des répliques (le texte n'était à l'origine destiné qu'à un seul interprète) achève de donner au texte une qualité incantatoire qui rend sa parole souvent inaccessible.

Dans le cas d'un récital de poèmes, on s'aperçoit que le sens peut naître d'un écart vis-à-vis de la littéralité du texte, écart qui se construit aussi bien dans le texte lui-même que dans le rapport qu'il crée avec les autres poèmes. En témoigne l'expérience d'une jeune comédienne, Sabeline Amaury, laquelle a beaucoup travaillé sur les textes de Rimbaud au théâtre[185] :

> 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

182 *Tel Quel* II, « Rhumbs », *Œuvres*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 637.
183 Charles Dobzynski, article disponible sur www.cave-a-poemes.org/historique/messica.htm (dernière consultation le 11 janvier 2006).
184 Jean-Bernard Torrent, *Sur la côte et de l'autre bord*, création au Petit Odéon en janvier 1992. L'hermétisme lisible dès la notice destinée à la presse (voir la fiche en annexe, p. 285-288).
185 Voir la fiche sur *Enfer et illuminations* par Michel De Maulne, en annexe p. 254-258.

> 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 (…). 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.[186]

La notion d'élan, qui revient dans plusieurs des témoignages recueillis, est sans aucun doute fondamentale dans tout processus d'interprétation d'un texte, mais elle joue un rôle particulier dans le montage poétique. Elle permet de faire le lien entre les textes et surtout participe du mouvement général du poème, qui n'est pas le même que celui du texte de théâtre. Le rythme se construit dans le poème dans l'ordre du flux, ne serait-ce que parce que la parole n'y est pas distribuée. L'élan que doit trouver le comédien dans la diction poétique repose sur un risque, puisque s'il n'est pas trouvé dans les premiers instants du texte, il contamine l'ensemble du poème, dès lors perdu pour le public. Bien qu'une pièce de théâtre mal entamée ait peine à se rétablir, elle offre toujours des accroches de sens aux comédiens qui, en outre, peuvent éventuellement tirer de nouvelles ressources dans l'interrelation. C'est le sens de la remarque de Thierry De Peretti, qui place la difficulté d'un spectacle mettant en jeu les *Illuminations* dans ce manque de solidité, à la fois sémantique et structurelle[187].

Cela explique sans doute le hiatus qui peut naître de la confrontation d'un texte de poésie pure avec la scène. L'une des attitudes possibles consiste alors à tenter de distraire du poème son caractère spécifiquement poétique ; non pas à en écraser la puissance évocatrice, mais à en gommer certains attributs trop évidemment spécifiques au genre. C'est ce que recherchait Genet lorsqu'il préconisait pour les « passages soi-disant "poétiques" » dans *Les Bonnes* de les dire « comme une évidence, comme lorsqu'un chauffeur de taxi parisien invente sur-le-champ une métaphore argotique : elle va de soi. Elle s'énonce comme le résultat d'une opération mathématique : sans chaleur particulière. La dire même un peu plus froidement que le reste »[188]. Le poétique ne doit pas s'annoncer comme tel, sous peine d'un échec du point de vue théâtral. Un jeu sur le son et le sens,

---

186 Entretien avec Sabeline Amaury, le 14 décembre 2001. Voir en annexe p. 420-421.
187 Entretien avec Thierry De Peretti. Voir en annexe p. 455. Thierry De Peretti est le metteur en scène d'*Illuminations*, création en 2005 au Théâtre Kalliste. Voir la fiche en annexe p. 259-260.
188 J. Genet, « Comment jouer *Les Bonnes* », *Œuvres complètes*, t. 4, Gallimard, 1968, p. 268.

convoqués de manière équilibrée et subtile, permettrait alors de trouver la faille dans laquelle le poème peut se glisser pour parvenir à la scène et surtout au public.

C'est pourquoi nombre d'interprètes privilégient (du moins en théorie) une certaine sobriété dans l'interprétation, dans une volonté de respecter la parole du poète, et de n'en amoindrir la puissance d'évocation ni par un sens trop appuyé, ni simplement par la personnalité du comédien. Vitez insiste sur l'importance de la diction poétique conçue comme « la voix passée dans le filtre de la voix présente »[189] ; c'est-à-dire que le comédien doit se faire suffisamment modeste et effacé pour que l'on *entende*, à proprement parler, la voix de l'auteur, ce que le théâtre ne recherche généralement pas puisque l'auteur y a davantage vocation à se dissimuler[190]. Le spectacle de Michel De Maulne, *Enfer et Illuminations*, sert ce point de vue[191]. Rimbaud et sa sœur y sont mis en scène, et traités dans deux registres très différents. Le jeu d'Isabelle est extrêmement retenu, attitude que défend Ophélie Orecchia, interprète du rôle à sa création : « ce que j'aime avec Rimbaud, c'est que l'on n'en fasse pas trop, que l'on reste en deçà ; (…) le texte existe en lui-même, si l'on en rajoute on est nécessairement dans le pléonasme, et tellement moins bien ». Son interprétation du texte d'Isabelle se fait donc sur « un ton monocorde (…), avec une diction particulière, les finales qui descendent »[192]. Sabeline Amaury, qui reprit ensuite le rôle, formule la même exigence : « En général je tends plutôt vers la simplicité, j'essaye de sortir de ce côté un peu déclamatoire »[193].

À l'inverse, leur partenaire, Michel De Maulne, prend le parti d'un jeu très expressif, sans distance. Ce comédien fortement concerné par la poésie[194], aime à donner des intentions marquées au texte, et ce même lors de lectures avec texte en main. Les qualités de l'acteur permettent à l'ensemble de gagner en puissance, mais il n'est pas garanti que le texte soit ainsi servi avec le plus d'efficacité. Patrice Pavis souligne ce

189 A. Übersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, *op. cit.*, p. 140.
190 Nous devrons nuancer cette position en évoquant le statut spécifique de l'auteur dans le théâtre contemporain, proche de celui du poète justement (voir *infra*, p. 255 *sqq.*).
191 Michel De Maulne, *Enfer et Illuminations*, création en 1991 dans le cadre du Festival d'Avignon *off*, reprise en 1999 au Théâtre Molière/Maison de la Poésie à Paris.
192 Entretien avec Ophélie Orecchia, le 2 mars 2001. Voir en annexe, p. 500.
193 Entretien avec Sabeline Amaury. Voir en annexe, p. 422.
194 Michel De Maulne dirige en effet la Maison de la Poésie depuis sa fondation en 1984 par Pierre Seghers et Pierre Emmanuel. D'abord située dans le Forum des Halles, elle est aujourd'hui hébergée par le Théâtre Molière (dans le Marais à Paris).

défaut, récurrent dans les récitals, où les comédiens déploient souvent des moyens d'expression excessifs, peut-être pour compenser une apparente sécheresse de l'action. Mais la richesse du texte poétique ne se satisfait pas de ces abus, et « le risque est que l'auditeur, sollicité dans son imagination verbale, et distrait par la gesticulation orale et physique, finisse vite par décrocher »[195] ; les acteurs, confrontés à la poésie, « en font trop ». Un certain détachement serait alors nécessaire pour un respect véritable du texte, ce que garantit un choix tel que celui de Jacques Bonnaffé par exemple, lequel va jusqu'à sortir des papiers de ses poches – sans toutefois entrer dans le registre de la lecture, marquant une forme de distance avec le texte. Ce choix se justifie chez Bonnaffé par la conscience qu'il y a, dans le processus de la lecture, à *proférer* quelque chose, sans nécessairement le *dire*[196]. Ce quelque chose, qui « dépasse » le comédien, doit donc surgir hors de l'interprétation, d'une part, au sens herméneutique du terme, mais aussi hors de l'exhibition.

Il s'agit en fait de trouver la diction appropriée au genre qui est en jeu, et « d'empêcher que la diction de poésie mime la diction de théâtre ». Le témoignage de Jacques Bonnaffé, comédien habitué aux lectures et aux textes non théâtraux, nous est de nouveau particulièrement précieux :

> Je suis sûr (c'est mon entêtement) que lorsqu'un poète ou un lecteur au premier degré tente de nous enfermer dans la cage des mots qu'il nous dit, quand il enserre le public dans un espace totalement clos sur lui-même, qu'il fait un travail de théâtre, il devient alors impossible d'entendre le texte de poésie, de rester disponible à ses scintillements successifs dans notre esprit : je ne suis plus maître d'écouter ou non, d'être distrait, d'en prendre possession. Cette lecture théâtrale me fait violence.

Il poursuit avec l'idée qu'il faut « ouvrir la "béance" de la Poésie, de donner à voir à travers elle quelque chose du mystère (…). J'ai essayé de m'empêcher de faire du théâtre avec Rimbaud. Il faudrait dire sans interpréter, respecter le tempo et la vitesse ; dire de façon froide même l'incandescence : seul le respect des guillemets rend cela possible. J'ai essayé de dire Rimbaud entre guillemets – c'est-à-dire non seulement sans les enlever, mais en les lisant. J'ai essayé de dire les guillemets qui encadrent chaque fragment des

195 Patrice Pavis, article « Poésie au théâtre » du *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 260.
196 J. Bonnaffé, art. cit., p. 65

textes de Rimbaud »[197]. Cette volonté de mettre des guillemets témoigne de la nécessité d'une distance du comédien avec le texte, or le besoin de distance est inséparable dans le cas de Rimbaud d'une forme de peur face à la majesté du texte et même de l'auteur ; nombreux d'ailleurs sont les comédiens qui témoignent de cette peur[198].

Mais si la distance est une manière d'aborder le texte qui permet peut-être d'en mieux distiller les richesses, l'investissement total du comédien, vocal et physique, est parfois la meilleure façon de le servir (dans la mesure où il ne consiste pas en une surcharge d'effets superficiels). L'exemple de Rémi Duhart est à ce titre frappant ; une forme de folie habitée rend ses lectures de Rimbaud particulièrement impressionnantes. Il cherche à restituer la qualité du texte par l'engagement expressif. Lors d'un récital qu'il donne sur Rimbaud et Verlaine, un spectateur témoigne de l'intensité de son interprétation : « Au plus profond de sa diction, Rémi fixe, yeux dans les yeux, l'un des assistants, d'une flamme qui fait que ce dernier ne sait plus où il se trouve, sinon ailleurs, en terre inconnue, en poésie »[199]. On comprend que la donnée subjective entre pour bonne part dans de telles appréciations ; néanmoins l'unanimité des témoignages fait de Rémi Duhart un lecteur rimbaldien à part. C'est le cas également de Bruno Sermonne, autre grand diseur, ou plutôt « vociférateur »[200] de Rimbaud, dont l'interprétation d'*Une saison en enfer* traduit une forme de frénésie dans la prise en charge du texte. Frénésie qui ne l'empêche pas de sentir quelle délicatesse cohabite parfois, comme dans *Mauvais sang*, avec une forme de sauvagerie. Sa quête consciente est celle de la « note absolue », que transmet le timbre rimbaldien.

La lecture intégrale de l'œuvre à la Comédie-Française nous éclaire sur la variété des possibilités en matière d'interprétation[201]. Quelques remarques s'imposent ici. En premier lieu, on constate que l'enchaînement de la totalité des textes permet de sentir

197 J. Bonnaffé, art. cit., p. 66-67.
198 Voir les entretiens reproduits en annexe.
199 Jean-François Laurent, « Rémi Duhart dit Rimbaud », *Rimbaud vivant* n° 37, juillet 1998, p. 47 (à propos d'un récital donné le 7 février 1998 à l'Astrolabe à Paris). Voir aussi Jacqueline Duvaudier, « 1991 - Un centenaire en bonne santé », *Parade sauvage* n° 31, décembre 1992, p. 4.
200 L'expression est d'Alain Borer, prononcée lors de la remise du prix Édouard Glissant à son œuvre, le 31 mai 2005 à l'Université Paris-VIII (voir aussi « Adieu à Rimbaud », art. cit., p. 122). Bruno Sermonne préfère à la notion de vociférations celle de « soufflerie » (voir notre entretien avec Bruno Sermonne, retranscrit en annexe, p. 509, ainsi que sa fiche p. 311-312).
201 Pour des détails sur les choix de diction, voir la fiche en annexe p. 246-253.

l'évolution de l'écriture : c'est donc que la lecture à haute voix sert le sens du texte et son rapport à l'œuvre globale. En second lieu, il faut noter que, en dépit de quelques tentatives de dramatisation, la distance de la lecture est affirmée par la forme elle-même (texte en main), et par le fait que les titres des poèmes sont annoncés. On remarque également que la diction et son efficacité dépendent beaucoup de la nature des textes ; lorsqu'ils sont plutôt narratifs, l'écoute est aisée, la diction est naturelle et ménage les temps de l'histoire qui est racontée (c'est le cas, par exemple, pour *Les Étrennes des orphelins* dit par Jérôme Pouly). Avec d'autres textes, la déclamation s'impose davantage (on pense à *Soleil et chair*). Dans le cas des lettres, l'insistance sur les hésitations engage sur le territoire de l'adresse plus que de l'écriture littéraire. Les textes du recueil des *Vers nouveaux* incitent à une diction plus cinglante et plus étrange à la fois, du fait de leur brièveté et de leur dimension presque incantatoire. La diction d'*Une saison en enfer* fait quant à elle l'objet d'une dramatisation beaucoup plus marquée, tandis qu'avec les *Illuminations* l'écoute reste difficile, les choix de lecture se perdant souvent dans une monotonie liée au relatif hermétisme des textes.

En réalité, il semble que, dans le cas d'une lecture poétique, l'engagement du comédien doive tout entier tendre, non pas vers la fusion émotionnelle avec le texte, mais vers une forme de soumission et d'effacement :

> Nous ne tiendrons pas sans cesse le livre à la main, mais nous garderons en nous l'attitude du lecteur, y compris pour les morceaux de théâtre que nous montrerons. Je veux dire que nous ne *jouerons* pas la poésie comme des comédiens profitant de l'occasion pour passer leurs émotions en contrebande, mais nous la tendrons bien plutôt devant nous comme on lit pour un ami, pour sa femme ; nous en ferons publiquement l'inventaire, comme ferait un traducteur. À livre ouvert, justement.[202]

Au comédien, pour transmettre le texte, de le donner tel qu'il est, d'en respecter la disposition, comme pour reproduire dans l'interrelation entre le public et l'acteur, pour *publier* au sens propre du terme, le phénomène de la lecture individuelle.

Daniel Mesguich, coutumier des lectures poétiques, s'attache tout particulièrement à la diction dans sa direction d'acteurs ; il prête d'ailleurs sa voix à un enregistrement

---

202 A. Vitez, « À livre ouvert », *Écrits sur le théâtre, 2 - La Scène, 1954-1975*, Paris, P.O.L., 1995, p. 111-112.

diffusé en *off* dans le spectacle de Michel De Maulne. Il dit le texte de l'*Itinéraire de Harar à Warambot* : « 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 »[203]. Par ailleurs, dans le cadre d'une lecture du *Bateau ivre* destinée à constituer l'illustration sonore d'un film particulièrement violent, le réalisateur exigea de Mesguich une expressivité extrêmement prononcée, que lui-même jugeait très fausse au regard du texte[204]. L'attitude de Mesguich vis-à-vis de la profération du texte théâtral est de manière générale similaire à celle que l'on peut avoir face à un texte de poésie : « Je demande souvent aux acteurs d'avoir des intonations plutôt blanches, "désertiques", "étales", "horizontales" comme le sont les lignes écrites ; comme si l'aventure principale pour l'acteur sur la scène était le *retour* en lui de ce corps étranger, l'écrit d'un autre, et son voyage du par cœur aux lèvres : plus la diction est âpre, égale, plus le corps semble vivant »[205]. Le risque qui se présente alors est bien entendu celui de la monotonie, qui peut être liée à une forme de timidité du comédien vis-à-vis du texte. La lecture par Olivier Py des *Sœurs de charité* privilégie cet aspect monocorde, neutre, proche de l'extinction[206]. La frontière, si délicate à marquer, entre monotonie et surenchère, contribue à rendre la lecture de poèmes particulièrement risquée. D'autant plus si la voix de l'auteur habite son texte avec force.

b) Une approche incantatoire

Nous avons vu que la voix « rimbaldienne » investissait le texte avec une ambiguïté particulière, jusqu'à définir parfois une écriture que nous avons appelée *vocale*. Sans aborder pour l'instant la question de la surenchère entre la voix du texte et celle du comédien, analyse qui nous occupera dans le cadre de la réflexion sur le statut du comédien dans le récital, nous voudrions nous pencher sur les possibilités interprétatives que suppose cette vocalité. Nous avons suggéré que la vocalité des textes de Rimbaud reposait sur le rapport entre voyelles et consonnes, jusqu'à confiner parfois à

203 Entretien avec Ophélie Orecchia. Voir en annexe p. 499.
204 Entretien avec Daniel Mesguich. Voir en annexe p. 490.
205 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 113.
206 *Arthur Rimbaud, poèmes choisis*, enregistrement collectif de poèmes choisis de Rimbaud, Mille et un poèmes,

l'incantation. En termes de possibilités offertes à l'acteur, il faut ici se demander dans quelle mesure un jeu de type incantatoire peut être le plus à même de servir le texte rimbaldien. Délaissant alors quelque peu le sens et l'abandonnant à la liberté interprétative du spectateur, le comédien aborde le texte comme une partition de lettres, organisées selon des exigences phoniques.

C'est le conseil que donne Michel Bernardy aux comédiens, soucieux de respecter avant tout la mélodie, laissant au texte le soin de faire sens, sans intervention volontariste de l'acteur : « Si les vocables sont agencés de telle sorte qu'ils opèrent par interaction, l'acteur ne doit pas intervenir outre mesure dans cette Alchimie du Verbe. Ce qu'il ajoute à la formulation de réflexions, de pensées ou de rêveries annexes doit se fondre comme des harmoniques dans la structure mélodique d'ensemble élue par le poète. Il ne doit jamais devenir explicatif »[207]. Il suit en cela la pensée de Valéry, qui pour les vers recommande de partir du *chant* des mots bien plus que de leur sens, l'acteur devant « se mettre dans l'état du chanteur, accommoder sa voix à la plénitude du son musical, et de là redescendre jusqu'à l'état un peu moins vibrant qui convient aux vers. Il me semblait que ce fût là le seul moyen de préserver l'essence musicale des poèmes »[208]. Plus loin, il réitère son conseil avec davantage de conviction : « ne vous hâtez point d'accéder au sens (…). Demeurez dans ce pur état musical jusqu'au moment que le sens survenu peu à peu ne pourra plus nuire à la forme de la musique »[209]. À la limite, cette recherche d'un « état musical » aboutit aux expériences déjà évoquées des poètes lettristes ou sonores, comme Henri Chopin, François Dufrêne ou encore Isidore Isou.

Plus près de ce que nous recherchons, c'est surtout la conception que formule Artaud de l'utilisation du langage qui va nous intéresser : « les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens »[210]. Le langage qu'Artaud revendique pour le théâtre modifie la nature des mots en les plaçant dans le registre de l'incantation. La question se

---

France Culture, collection sonore de Radio France, 1991, disque 1, plage 29.
207 M. Bernardy, *op. cit.*, p. 196.
208 Paul Valéry, « De la diction des vers », art. cit., p. 1256.
209 *Ibid.*, p. 1258.
210 A. Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (*Second manifeste*) », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 193. Signalons que ce rapport au texte est celui dont se réclament les représentants de la nouvelle poésie orale.

pose de savoir si malgré sa tendance incantatoire le texte rimbaldien est bien disposé à ce type d'interprétation. Chez Artaud, elle concerne davantage des sons ou des textes composés en vue du spectacle, même lorsqu'il part de textes. Il nous semble néanmoins que l'incantation telle que l'envisage Artaud pour son théâtre peut constituer un début de réponse possible pour une approche du texte rimbaldien. Il faut bien entendu se garder de la confondre avec une forme de déclamation, confusément associée dans l'imaginaire collectif à la diction poétique. L'idée d'un « ton poétique » n'est rien d'autre que la projection sur le texte d'une conception désuète de la poésie[211].

C'est ici la question du lyrisme qui est en jeu ; poésie et lyrisme se confondent facilement dans l'esprit de ceux qui abordent la poésie, et le lyrisme n'a pas toujours bonne presse lorsqu'il se traduit par une diction emphatique. Jean-Michel Maulpoix préconise pourtant, pour certains textes de Rimbaud, une diction qui épouse la forme, respectueuse de cet élan qui se lit parfois aussi bien dans la ponctuation que dans le jeu des phonèmes. Ainsi d'un extrait de *Phrases* (« 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 »), dont Jean-Michel Maulpoix dit ceci :

> La phrase entière prend alors son sens dans l'exclamation finale : la *danse*, tout à coup, libère le lyrisme, rendu possible par ces patients et merveilleux préparatifs. Sans doute convient-il alors de lancer les trois derniers mots à la manière d'« *où je voulais* » dans la diction fameuse du *Bateau ivre* par Gérard Philipe… Jusque dans le réseau des sonorités du poème, se vérifie le jeu de l'exclamation et du développement, puisque « je danse » fait la synthèse des dentales (…) et des voyelles nasalisées (…). Les répétitions de sonorités et de mots cernent ainsi l'espace à l'intérieur duquel s'élance l'exclamation.[212]

On ne se défait jamais totalement de la prédominance du sens, même lorsque l'on tente d'aborder le texte comme poésie pure et d'en restituer prioritairement la richesse phonétique.

---

211 Il faut ici faire allusion à la célèbre, mais aujourd'hui difficilement concevable, interprétation du *Bateau ivre* par Gérard Philipe (*Les plus beaux poèmes de la langue française* n° 2, « de Victor Hugo à Arthur Rimbaud », Disques Festival, 1959, ou *Arthur Rimbaud, poèmes choisis*, *op. cit.*, disque 2, plage 1). Voir à ce sujet l'entretien avec Denis Lavant, retranscrit en annexe p. 482. Il est cependant à noter que l'enregistrement de Gérard Philipe est à l'origine de bien des passions rimbaldiennes ; Jérôme Pouly, jeune sociétaire de la Comédie-Française, a découvert Rimbaud de cette façon (note d'intention du spectacle). On peut sans doute y voir l'origine de son travail théâtral autour de Rimbaud.

212 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Corti, « En lisant en écrivant », 2000, p. 223.

Cette *indécision* dans la rivalité entre son et sens tient à leur impossible réconciliation tout autant qu'à leur indissociabilité. André Guyaux illustre cette idée par le poème *Promontoire*, où « les mots *bacchanales*, *canaux* et *Carthage* se succèdent selon une logique du son plutôt que du sens »[213]. On peut tirer les mêmes conclusions à partir d'autres associations de mots, par exemple dans *Métropolitain* où la phrase « les atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs, Damas damnant de langueur » fait mine de rejeter la prééminence du sens au profit de l'autorité du son. Une telle indécision se lit également dans les problèmes très concrets qui se posent aux acteurs, face à la ponctuation comme nous avons pu l'évoquer mais aussi à certaines marques de l'oralité qui, paradoxalement, semblent les moins aptes à faire l'objet d'un choix précis en ce que le risque de la surenchère est alors à son comble ; inversement, tenter de les rendre naturelles, c'est risquer d'en évacuer la portée (on songe au « Oh là là » de *Ma Bohème*, ou au cas du *ô* invocatif qui peut inciter à une diction trop majestueuse). Au carrefour du respect du texte et des nécessités de la scène, les problèmes de diction concentrent nombre des difficultés liées à cette confrontation générique.

c) Problèmes de diction : les enjeux de la versification

Les observations que nous venons de faire nous permettent de nous rapprocher de plus en plus précisément des problèmes de diction, en tant que les textes de Rimbaud les posent spécifiquement. Le travail de François Régnault[214], inspiré des nombreuses tentatives de *dire Rimbaud* qui ont émaillé la célébration du centenaire de sa mort en 1991, nous fournit quelques nouveaux indices. Régnault aborde la question du point de vue de la versification, même à propos des textes en prose. Problème « scabreux » que celui de la diction de vers, comme le remarque Valéry, qui ajoute d'ailleurs que « tout ce qui touche à la poésie est difficile »[215]. Le vers nous intéresse ici en ce que, forme linguistique qui se prête aux deux genres qui se confrontent dans notre étude, il fait en

213 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 184-185.
214 Dans « Comment dire du Rimbaud ? », *Le millénaire Rimbaud*, Alain Badiou *et al.*, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 1993. On peut également renvoyer ici à la démarche de Jean-Claude Milner et François Régnault sur la diction de l'alexandrin (*Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Paris, Seuil, 1987), ou à celle de Claudel dans « Réflexions et propositions sur le vers français », art. cit.
215 Paul Valéry, « De la diction des vers », art. cit., p. 1254.

quelque sorte le pont entre la poésie et le théâtre, le son et le sens, l'efficacité dramatique et l'exigence musicale. La particularité de la forme versifiée tient en effet à ce qu'elle formule des exigences aussi fortes du point de vue du son que du sens. Pour Valéry, le vers « s'établit dans un équilibre admirable et fort délicat entre la force sensuelle et la force intellectuelle du langage »[216]. Régnault ne dit pas autre chose lorsqu'il professe que « la bonne diction combine en général les exigences de la langue et celles du vers »[217]. Il observe ensuite que, dans les premiers poèmes de Rimbaud, ne se pose pas le problème des *e* muet, des hiatus, des diérèses ou des rimes[218]. En revanche, l'académisme tout relatif des derniers textes versifiés engendre certains problèmes de diction : « on rencontre des difficultés de plus en plus grandes, à chaque fois différentes, spécifiques, et finissant par rendre la diction impossible. Ainsi les poèmes de onze pieds, ceux où les déplacements sont en nombre abusif, ceux dont la rime se défait, etc. Ces poèmes sont, certes, peu nombreux, mais ils préparent la destruction du vers supposé régulier »[219].

Par exemple, dans « Qu'est-ce pour nous, mon cœur… », la phrase suivante : « Nous la voulons ! Indus/triels, princes, sénats », pose un problème de diction : « Une lecture ordinaire fera disparaître le vers, une lecture mécanique le rendra incompréhensible. Mais ici, l'idée d'une stratégie entre ces exigences contradictoires sera ou rigoureusement impossible, ou hautement artificielle »[220]. De plus, le dernier vers (« Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours ») est impossible à dire sur le même niveau que les autres, c'est-à-dire comme un vers classique. Il est d'ailleurs donné isolé, comme exclu des quatrains et annonçant pour bientôt le refus radical du vers. À l'inverse, c'est parfois l'irrégularité dans la versification qui est à l'origine d'une impulsion orale. Jacques Bonnaffé souligne le rapport entre le goût rimbaldien pour le détournement des règles et l'invitation à la diction que constituent ces infractions. Il fait même de ce rapport une condition de la mise en voix du poème : « Les accidents syntaxiques dans *Le Dormeur du val* invitent à la profération, au moins mentale. Un poème, cela s'interprète.

---

216 Paul Valéry, « De la diction des vers », art. cit., p. 1257 *sqq*.
217 F. Régnault, « Comment dire du Rimbaud ? », art. cit., p. 121.
218 *Ibid*., p. 124.
219 *Idem*. Voir aussi 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. 39.
220 F. Régnault, art. cit., p. 125.

Tout n'est question que du rapport entre les règles et la liberté dans l'interprétation. L'homme libre qu'était Rimbaud réclame un acteur. Un poème vit d'être dit »[221].

D'autre part, la forme versifiée joue un rôle de taille dans la question de la dramatisation du texte, en ce que « le vers est à la fois poétique et dramatique »[222]. La forme versifiée est-elle plus dramatique que la prose ? Victor Hugo le pensait, qui voyait dans le vers « la forme optique de la pensée » et ajoutait : « Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique »[223]. Faut-il en déduire que les textes en vers de Rimbaud se prêtent mieux à l'interprétation théâtrale ? La lecture intégrale de la Comédie-française tendrait à le montrer, les textes en vers sollicitant davantage l'écoute que les textes en prose. Mais rien n'assure que ce soit véritablement la forme versifiée, et non la plus grande simplicité de ces textes qui en soit la cause. Hugo voit en tout cas dans le choix du vers une garantie de fidélité vis-à-vis de l'œuvre. Selon lui, le vers au théâtre contribue au respect du texte en ce que, par sa régularité, il avertit l'acteur « de ce qu'il omet et de ce qu'il ajoute, l'empêche d'altérer son rôle, de se substituer à l'auteur, rend chaque mot sacré »[224].

Historiquement, le choix entre vers et prose constitue l'une des préoccupations essentielles de l'auteur dramatique, surtout au siècle classique bien entendu puisqu'il met en jeu la question de la vraisemblance[225], mais aussi jusque dans le premier quart du XX^{e} siècle. Comme le résume Larthomas, le problème se résout de la manière suivante : on constate, « du classicisme au romantisme, la continuité de la doctrine ; le vers n'est finalement dramatique que dans la mesure où ses qualités proprement poétiques ne sont pas trop sensibles »[226]. L'équilibre est donc à trouver dans le degré de « poéticité » du texte plus que dans la forme. Le choix de la forme versifiée est sans aucun doute beaucoup plus marqué aujourd'hui, où elle n'a plus sa place dans l'écriture contemporaine. On s'aperçoit pourtant que, pour le comédien d'aujourd'hui, le vers, s'il est une contrainte et demande la maîtrise de techniques particulières, est aussi un élément

221 Propos recueillis par Philippe Bertrand, dans l'émission « Quand je s'rai grand », France inter (15h-16h), le 29 mars 2005.
222 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 403-404.
223 Victor Hugo, Préface à *Cromwell, Théâtre*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 440.
224 *Ibid.*, p. 441-442.
225 Voir notamment à ce sujet P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, *op. cit.*, p. 399.

attractif. D'abord, par le plaisir véritablement physique qu'il procure à travers le contact avec la musicalité des mots, ensuite par le cadre qu'il donne à la diction. Le plus souvent, les montages de textes sont ainsi composés en majorité de textes versifiés[227], parmi lesquels *Le Bateau ivre* est loin d'être le moins bien représenté. C'est que ce poème est non seulement le plus célèbre mais aussi celui qui, « d'un bout à l'autre limé au plus juste pour plaire au Parnasse »[228], concentre le mieux les dons d'orfèvre, en matière de versification, dont Rimbaud pouvait se prévaloir.

Le témoignage de Sabeline Amaury indique qu'elle oriente le plus souvent ses choix de lecture orale vers les textes en vers, et si les textes contemporains en prose la charment parfois c'est lorsqu'ils offrent à la parole des rythmes suffisamment efficaces pour permettre à la diction de se faire porter par eux[229]. Mais cette structure traîne avec elle son cortège d'exigences ; nous avons déjà évoqué les regrets de Dullin face à l'incapacité des acteurs à dire le vers correctement :

> Très peu d'acteurs savent dire les vers sans en vulgariser le rythme et par conséquences directes, en dénaturer le sens et l'esprit. Presque tous se laissent entraîner à cette cadence uniforme qu'entraîne l'automatisme de la césure dans l'alexandrin. Ils imposent le même automatisme à la prosodie moderne. Ils roucoulent sur les voyelles et escamotent les consonnes.[230]

Le rythme du vers fonctionne comme un piège, puisqu'il amène le comédien à se laisser porter par lui et à oublier les enjeux de ce qu'il dit. On peut de surcroît se demander quel sens conserve, dans la perspective d'un montage poétique, le respect des pieds ou des rimes. De fait, le montage semble au contraire chercher à quitter le registre poétique, pour être admis dans celui du théâtral. Cela pose la question de l'attitude du comédien face au vers au théâtre, et de la légitimité dans le cadre théâtral d'un respect inconditionnel envers la forme versifiée. Celle-ci ne saurait disparaître au profit du sens, et inversement ; néanmoins, la conscience d'avoir affaire à des vers doit sans cesse accompagner l'acteur aussi bien que le spectateur.

---

226 P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, *op. cit.*, p. 401.
227 Voir le tableau des conduites de scène, en annexe p. 521-526.
228 Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1991, p. 67.
229 Entretien avec Sabeline Amaury. Voir en annexe p. 420-427.
230 Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieutier, 1946, p. 107.

D'un autre côté, le vers lorsqu'il est dit *libre*, doit s'affirmer comme vers dans le même temps qu'il s'en détache, et requiert une subtilité d'expression encore plus grande. L'œuvre de Rimbaud ne compte véritablement que deux textes unanimement considérés comme des poèmes en vers libres, *Marine* et *Mouvement*. Pourtant, on constate, et nos remarques précédentes expliquent sans doute en partie ce phénomène, que ces deux textes sont très rarement convoqués par les montages poétiques que nous avons sélectionnés[231] et qui puisent dans l'ensemble de l'œuvre. *Marine* ne figure que sur les conduites de Michel De Maulne et d'Alain Héril, et *Mouvement* a été retiré du spectacle d'Héril faute de s'intégrer efficacement à la dramaturgie. Il est vrai que les *Illuminations* sont proportionnellement moins bien représentées dans les montages que les autres textes. Ces textes en prose ne posent en théorie pas de problème de métrique. Ils parviennent tout de même à faire question dans certains cas, puisqu'il est parfois possible d'y lire la présence de vers, « des vers égarés, incorporés, incrustés (…) – des phrases ou parties de phrases qui prennent, comme par hasard (…) la mesure d'un vers »[232]. Ainsi, lisant *Sonnet*, poème en prose dont la structure peut éventuellement être assimilée à celle d'un sonnet en vers[233], l'acteur doit-il simuler la lecture d'un sonnet ? De nombreuses phrases s'imposent comme des vers à la lecture : « Le mètre intervient dans la prose parce que la prose est libre et qu'elle peut tout contenir. C'est le même principe mais d'un autre point de vue que pour les lignes en lames parallèles de *Marine*. Mais ce mètre spontané a toujours une fonction »[234].

Le texte d'*Une saison en enfer* pose également certaines de ces questions, contribuant à brouiller encore davantage les données. D'une part, certains passages de prose peuvent présenter les attributs rythmiques du vers. D'autre part, dans *Alchimie du verbe*, les rapports qui se tissent entre les vers et la prose à laquelle ils sont intégrés et

---

231 On pourra, bien entendu, trouver des contre-exemples dans l'ensemble abondant des spectacles que nous avons tenus à l'écart de notre corpus. Nous pensons toutefois, d'après nos recherches, pouvoir tenir pour représentatif l'échantillon sur lequel nous nous appuyons.

232 A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1991, p. 165.

233 14 lignes, imitant deux quatrains et deux tercets, comme l'a montré André Guyaux (édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 110-111).

234 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 160. Voir également Benoît de Cornulier, « Illuminations métriques. Lire ou faire des vers dans la prose de Rimbaud », *Rimbaud 1891-1991*, Champion, 1994, p. 103-123, ou Antoine Fongaro, *Segments métriques dans la prose d'*"Illuminations", Les Cahiers de *Littératures*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993.

dont nous avons examiné certains aspects en première partie[235], peuvent perturber la diction du comédien. Celui-ci doit alors non seulement ménager avec intelligence les transitions d'une forme à une autre, mais aussi faire face à ce que l'on peut envisager comme une incohérence : le fait que l'impact poétique n'est pas pris en charge par les vers mais par la prose, désamorçant les implications communément admises entre forme et genre : « *Une saison en enfer* pose à nos yeux un étrange problème de diction, qui est le mélange de vers apparemment peu sérieux, rengaine et mirliton et de prose très "poétique" »[236]. Denis Lavant retourne encore le problème en envisageant chaque section d'*Une saison en enfer* comme un poème en prose isolé[237]. Tout se passe alors comme si la continuité de la narration n'était plus effective, dès lors les implications entre les sections ne font plus sens, et l'on peut alors se demander dans quelle mesure les textes en vers manifestent encore la dérision dont ils sont chargés. C'est alors au comédien de décider de ce qu'il pense devoir mettre en valeur.

Quel que soit le texte, les choix de diction sont bien évidemment multiples ; en témoigne une expérience menée par Pierre Dumayet à la fin des années 70. Il tente en effet au cours d'une émission[238] de faire lire *Les Déserts de l'amour* à différentes personnalités, comédiens ou non (en l'occurrence Bernard Noël, Élisabeth Chailloux, Guy Bontempelli ou encore Christian Jambet). Les résultats sont probants : « Prenant parfois une phrase comme on prend une tour, en l'assiégeant (...), tous nos lecteurs ont lu différemment (...), imaginant, raisonnant, projetant, quiétudes et inquiétudes ». Chaque lecteur, comme l'avait vu Valéry que nous citions plus haut, apporte bien entendu son affectivité et détermine son choix. Celui-ci se fait généralement dans le respect du texte, qu'il se traduise par la sobriété ou par l'engagement du comédien. Les attitudes désacralisantes que l'on peut parfois observer[239] ne se positionnent pas autrement,

---

235 Voir *supra*, p. 120-125.
236 F. Régnault, art. cit., p. 127.
237 Entretien avec Denis Lavant. Voir en annexe, p. 476.
238 « Lire c'est vivre : *Les Déserts de l'amour* d'Arthur Rimbaud », le 24 juillet 1978 (réf. INA : RATVIS19780724 A2 001 - N° : CPB78051527 - Titre : Les Déserts de l'amour d'Arthur Rimbaud - Collection : Lire c'est vivre - Heure : 21 : 57 : 07).
239 On citera l'exemple de l'appropriation du poème en forme de désacralisation que constituent certaines interventions d'Alain Borer, lequel aime à réciter *Le Bateau ivre* en prenant l'accent africain, belge, québécois ou encore suisse, comme il a pu le faire notamment dans « Fiction », émission diffusée sur France culture dans le cadre de « Traversée Rimbaud » (week-end consacré à Rimbaud sur France Culture, les 17 et 18 juin 2000).

puisqu'elle signalent une forme de désespoir face à l'impossibilité d'atteindre, de toute manière, à la voix de l'auteur.

d) La nouvelle poésie orale

Pour conclure cette première partie, nous voudrions proposer un prolongement à ces réflexions, concernant la place dans la création poétique contemporaine de la poésie orale d'action. Cette pratique nous semble à même d'éclairer notre recherche d'une interprétation efficace et créatrice des textes de Rimbaud. La théorie en a été définie de manière complète par Serge Pey, l'un de ses représentants actuels[240]. C'est ici l'occasion de la présenter, et surtout de prévenir certaines confusions en précisant les points essentiels de sa définition. Commençons par rappeler les fondements de celle qu'élabore Serge Pey :

> La poésie orale d'action est ainsi une poésie verbale qui opère la jonction entre la performance, le happening, la poésie sonore parfois et les héritages de toute la poésie écrite. Poésie orale, car elle s'opère sur tous les registres de l'oralité, de la psalmodie, de la vocalité et du chant, du dire et de la profération ; poésie verbale, car elle ne pratique pas les extrémités ou les impasses lettristes ou sonores mais les intègre dans une sémantique. Poésie Performative, car les poèmes sont mis en action en impliquant le corps de celui qui dit dans un univers rituel et critique.[241]

L'idée de Pey à travers ses actions et la théorie qu'il en dégage est avant tout d'établir l'avènement d'une « nouvelle oralité » du poème, en relation avec son oralité « primordiale »[242]. Il faut ici comprendre qu'il ne s'agit pas de se séparer du fondement écrit, mais de faire surgir l'oralité qui le constitue. Zumthor ne dit pas autre chose lorsqu'il formule l'impératif de la poésie orale : « Le désir de la voix vive habite toute poésie, en exil dans l'écriture »[243].

---

240 Nous renvoyons de nouveau à sa thèse *La Langue arrachée* (*op. cit.*). Voir également deux ouvrages fondamentaux du point de vue de l'étude de la poésie orale, celui de Ruth Finnegan (*Oral poetry*, Cambridge, University Press, 1977) et surtout celui de Paul Zumthor (*Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*).

241 S. Pey, *La Langue arrachée*, *op. cit.*, p. 620. Le terme de poésie d'action regroupe des courants que l'on peut trouver sous le nom de « poésie directe » ou de « poésie de performance » (*ibid*., p. 40). La « poésie sonore » constitue un aspect en quelque sorte extrême de cette démarche, qui ne correspond pas nécessairement aux objectifs prioritaires de Pey (p. 592 *sqq*.).

242 Sur ces questions de l'origine, voir P. Zumthor, *op. cit.*, p. 26.

243 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 160. Pour Pey, la poésie est « torturée entre son écriture et son oralité » (*op. cit.*, p. 8).

Démarche qui élabore une définition du poétique, et tente dans le même temps de répondre à une question essentielle sur le plan historique. À travers un jeu sur le double sens du mot *langue*, la nouvelle poésie orale tente de résoudre cette ambivalence, sans rentrer dans une analyse traditionnelle de la diction mais bien plutôt en étudiant le poème « dans son rythme et son incarnation »[244]. Le premier point à éclaircir pour bien comprendre ce concept réside dans le fait que l'oralité ne se confond pas avec la lecture à haute voix d'un poème. La poésie orale constitue un art de la composition et de la représentation mêlées ; les critères d'élaboration sont indissociables des conditions concrètes de la représentation et d'un certain nombre de déterminations sociologiques, voire anthropologiques.

L'approche du poème telle que la définit Serge Pey nous semble particulièrement féconde. Pourtant plusieurs problèmes surgissent, si l'on veut appliquer aux textes rimbaldiens, de façon méthodique, les « principes » qu'il expose. Et notamment dans le fait que la poésie orale est une poésie *écrite pour être dite*. Quand bien même on a pu déceler dans celle de Rimbaud des caractères oraux ou vocaux, il n'est pas évident qu'ils suffisent à en faire une poésie également faite pour être dite. Le nœud du problème réside peut-être en réalité dans le fait que, dans le contexte de la poésie orale, seul le poète lui-même est « autorisé » à proférer ses poèmes. Serge Pey élimine en effet la possibilité de l'interprétation par un comédien, qu'il renvoie à un académisme rédhibitoire, une véritable « idéologie du dire »[245]. Pey revendique le « mal dire » du poète par rapport au « bien dire » du comédien à travers l'exigence d'un engagement véritable du lecteur. Est-ce à dire que les œuvres de poètes disparus sont condamnées au silence ? À moins que l'on ne considère qu'un poète puisse prendre en charge la parole d'un autre poète, s'autorisant d'une forme d'héritage que légitimerait la fraternité en poésie. Ainsi, dès 1954, certains se félicitent de ce que l'on fasse lire les textes de Rimbaud par des poètes plutôt que par des comédiens[246].

---

244 S. Pey, *La Langue arrachée*, *op. cit.*, p. 37. Sur le mot langue, voir notamment l'introduction, p. 5 à 16.
245 *Ibid.*, p. 104. Notons néanmoins que, pour Paul Zumthor, le théâtre reste « le modèle absolu de toute poésie orale » dans les fondements de sa pratique (*op. cit.*, p. 55).
246 Témoignage rapporté à propos de l'enregistrement d'*Une saison en enfer* par le poète Henri Pichette (voir les références dans le corpus, en annexe p. 76), dans un article non signé, « Henri Pichette a passé *Une saison en enfer*… sur microsillon », *Combat*, 30 octobre 1954.

C'est sans doute ce qui explique que Pey n'ait jamais dit les textes de Rimbaud, alors que ce dernier est au centre de sa réflexion sur la poésie[247]. En 1992, lors des États généraux de la poésie à Marseille[248], il organise une performance consistant à scander le nom de Rimbaud, nom qui synthétise pour lui tout un pan de la démarche poétique telle qu'il la défend en compagnie d'autres « oraliens ». Ce recours à l'onomastique est signe que l'approche par les textes lui semble dénuée d'intérêt, ou indéfendable, ou encore périlleuse pour le poème. On voit quel conflit de légitimité se joue entre le poète et le comédien, qui ne peut trouver de résolution objective. Cette nécessité invoquée par Pey rappelle la notion de cumul des fonctions d'auteur et de metteur en scène, examinée par André Veinstein comme solution possible à la concurrence entre création et interprétation[249]. D'autre part, signalons que l'histoire de la lecture du texte par son auteur a été faite en partie par Alberto Manguel dans *Une histoire de la lecture*. Il cite notamment l'exemple de Dickens qui, lisant ses propres textes, donnait la sensation qu'aucun autre type d'interprétation n'était possible[250].

La dénonciation de la pratique théâtrale s'appropriant le poème constitue l'un des enjeux majeurs de la nouvelle poésie, du moins en ce qui concerne notre objet. S'il n'est pas question pour les « oraliens » de renoncer au texte, ils rejettent une certaine conception du texte en représentation. Leur pratique se réclame totalement de la pensée d'Artaud : tendre vers l'invention d'un nouveau langage, ou plutôt d'une nouvelle utilisation du langage par l'oralité. Le « double » du théâtre dont parlait Artaud devient le « double » de la poésie à retrouver[251], et ce dans un rejet de la conception proprement théâtrale de la parole à voix haute. Si Artaud n'a pas quitté le terrain du théâtre, il voulait le transmuer en un lieu propice à faire advenir son langage. De même, avec la poésie orale, le rapport avec le public est bouleversé, en ce qu'il implique une participation véritable et un abandon du système spectaculaire à proprement parler. Nous aurons

247 Voir notamment « 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.
248 Performance évoquée à la page 625 de *La Langue arrachée*.
249 A. Veinstein, *op. cit.*, p. 233 *sqq*.
250 *Une histoire de la lecture*, *op. cit.* Voir notamment le chapitre « L'auteur en lecteur », p. 291-304. La référence à Dickens se trouve p. 301 *sqq.*
251 Comme en témoigne le titre du chapitre XIV de *La Langue arrachée* : « La Poésie et son double », p. 517 à 555.

l'occasion, en particulier au moment de s'interroger sur la notion de *traduction* du poème, de revenir à cette conception du spectacle poétique.

****

L'enjeu du sens dans la mise en voix du texte poétique suscite, on le voit, des problèmes de toute sorte, que nous avons tenté de circonscrire en quatre étapes formulées par des interrogations. Les éléments de réponse rassemblés prennent bien plus l'aspect de chemins possibles à explorer que de solutions définitives pour une interprétation du texte rimbaldien. Dans la mesure où nous avons à définir les enjeux d'une rencontre entre deux genres, on voit la nécessité de se tenir à plusieurs niveaux d'analyse en même temps. La complexité des rapports qui se tissent entre théâtre et poésie, que ce soit de manière structurelle et historique, ou davantage conjoncturelle dans le cas qui nous occupe, tient en effet à maints aspects qu'il est difficile d'envisager séparément : les aspects matériels de la représentation sont inséparables des interrogations herméneutiques qu'impliquent cette confrontation, le tout devant tenir compte des évolutions de la théâtralité puisque notre corpus s'étend sur près d'un siècle de recherches. Toutefois, au stade où en est notre réflexion, il nous est possible, grâce aux quelques jalons posés dans cet examen des questions directement liées au sens, de faire cheminer notre pensée plus avant. Il va s'agir à présent de s'attarder sur les frictions génériques qui peuvent naître de la confrontation entre deux systèmes aux codes parfois contradictoires.

Chapitre II : Adaptation et trahison

Il nous faut cette fois aborder la question du passage à la scène des textes de Rimbaud sous un angle plus structurel qu'herméneutique. Il s'agit de voir comment s'élabore le processus de transfert générique, et quelles en sont les implications sous le rapport non plus tellement du sens mais de l'efficacité dramatique. La notion d'adaptation va ici se révéler cruciale et guider l'ensemble de notre réflexion. Elle définit à la fois le passage d'un genre à un autre, celui de codes de communication à d'autres types de conventions et, pourquoi pas, d'un public à un autre (c'est tout autant le sens du mot *adapter*, lorsqu'il s'adjoint le pronom et la préposition, vers l'acception davantage psychosociologique de *s'adapter à*). Les difficultés que posent les termes de notre analyse apparaissent clairement dans ce nouveau contexte terminologique, et rappellent de quelle manière nous tentons de réconcilier en un même corpus des objets de nature très différente. Après avoir livré quelques éclaircissements indispensables sur les notions auxquelles nous aurons à recourir, nous examinerons quels problèmes se posent en termes de codes et de formes lors du processus d'adaptation, préalable nécessaire à une étude plus précise des cas qui composent notre corpus.

A) Éclaircissements sur la notion d'adaptation

a) Définition d'un corpus

Dans un premier temps, il est essentiel de se demander ce que recouvre, dans notre perspective, la notion d'adaptation. Elle a fait l'objet de nombreuses réflexions, notamment depuis les années 70 qui ont vu la scène s'emparer de plus en plus souvent de textes non théâtraux. Elle pose une question essentielle du point de vue de l'esthétique, celle de la possibilité d'une remotivation, vers d'autres possibles, d'une œuvre achevée : l'œuvre d'art peut-elle donner lieu à une autre œuvre d'art ? La transformation d'une œuvre poétique en une pièce de théâtre peut-elle aboutir à un résultat satisfaisant ? Mais

cette notion va prendre, s'agissant de notre corpus, une tournure un peu particulière par rapport à son emploi courant. Le terme recouvre à la fois l'idée d'ajustement, de mise en accord de deux champs paradigmatiques différenciés, et l'idée de transposition, non seulement dans un autre genre mais aussi dans un autre mode d'expression. Les codes linguistiques autant que structurels de l'œuvre subissent le poids d'un transfert. Au sens strict, on ne saurait parler d'adaptation que dans le cas du passage à la scène des textes de Rimbaud dans leur intégrité. L'œuvre poétique fait l'objet d'une translation vers l'univers théâtral, et doit subir quelques modifications afin de quitter le mode écrit et de s'ajuster correctement à un mode d'expression oral et physique[1]. Cependant ce n'est pas ce qui nous intéresse ici le plus, les modifications subies ne relevant pour l'essentiel, dans le cas d'une restitution intégrale et exclusive (que ce soit pour des textes longs comme *Une saison en enfer* et *Un cœur sous une soutane*, ou pour des montages comprenant uniquement les textes de Rimbaud), que des modalités de l'interprétation, développées dans le premier chapitre.

C'est donc en termes de mise en scène, par la manière dont le metteur en scène qui prend un texte non théâtral « écrit en signes de théâtre son propre poème scénique »[2], que se font ces ajustements. Ou plus précisément, en termes à la fois de « dramatisation » (structuration au niveau linguistique du texte dans une perspective dramaturgique) et d'élaboration d'une « pragmatique scénique » (adaptation aux contraintes matérielles de la représentation), pour reprendre la distinction opérée par Bernard Martin dans sa thèse sur l'adaptation théâtrale de textes non théâtraux[3]. On voit combien il faut s'efforcer de clarifier les terminologies ; nous manions en effet des notions difficiles à distinguer clairement en ce qu'elles se recoupent parfois, proposant un signifié mouvant derrière un signifiant unique. Adaptation et mise en scène, notamment, sont deux notions qui

---

1 Sur les modalités possibles de l'adaptation, voir 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. 90. Il est frappant de constater que tout notre corpus (et même davantage) tiendrait dans les limites qu'il pose, depuis le récital fidèle jusqu'à la citation élective.

2 A. Vitez, « Vers un nouveau rapport avec le public », *Écrits sur le théâtre, 2, op. cit.*, p. 225.

3 B. Martin, *op. cit.*, p. 253. Sa thèse concerne uniquement les récits, nouvelles et écrits théoriques, parmi lesquels on ne saurait ranger aucun des textes de Rimbaud. La nouvelle que peut éventuellement constituer *Un cœur sous une soutane*, n'ayant jamais été « adaptée », mais toujours restituée telle quelle, ne rentre pas non plus dans le cadre de l'analyse de Martin. Les procédés de ce passage sont distingués en « actualisation », « suppression », « adjonction », « déplacement », « substitution », « mutation », « translation du mode verbal », « condensation », « ouverture » et enfin « modification de la fable » (p. 272 à 283).

entretiennent des rapports complexes. Comme le rappelle Bernard Dort, avant le début du XIX^e^ siècle, « mettre en scène signifiait adapter un texte littéraire en vue de sa représentation théâtrale : la mise en scène d'un roman, par exemple, c'était l'adaptation scénique de ce roman »[4]. L'exigence de clarté nous conduit alors à opérer un découpage un peu systématique, liant chaque notion (interprétation, adaptation et traduction) à un type spécifique de tentative scénique (récital poétique, reconstitution et performance à partir d'autres formes artistiques). Cela a le mérite de guider la mise en place d'une première typologie globale.

Après avoir élucidé certains points terminologiques (A) et passé en revue les problèmes, en termes de codes, que pose la confrontation générique (B), nous mettrons donc provisoirement de côté les mises en scène d'*Une saison en enfer*, ainsi que les montages strictement composés de textes de Rimbaud pour nous intéresser essentiellement aux textes qui mettent en œuvre de véritables procédés de réécriture (C) ; enfin nous reviendrons sur les problèmes de construction que posent ces montages (D). Il importe de voir comment la notion d'adaptation opère sur le plan des codes narratifs, mais aussi linguistiques et structurels. Entre la restitution pure des textes et la reconstitution biographique, pour laquelle il y a création d'un texte entièrement original, on trouve bien des combinaisons intermédiaires. Dans cet entre-deux, l'auteur puise dans le texte rimbaldien autant qu'il produit un texte original, et le poème est tantôt réécrit, tantôt annexé, parfois même détourné.

Douze textes serviront de fondement à notre réflexion, et nous permettront de dégager divers procédés de réécriture : ceux de Georges Bonnamy (*L'Homme aux semelles de vent*), Antoine Bourseiller (*Campagne-Première*), Roger Défossez (*L'Heure verte*), Philippe Faure (*Moi, Paul-Marie Verlaine, père et mère*), Pierre Grève et Victor Camarat (*Rimbaud, l'enfant perdu*), Christopher Hampton (*Les Fils du soleil*), Philippe Lüscher (*Rimbaud-Verlaine, drôle de ménage*), Laurent Malet et Michel Rachline (*Rimbaud, dernière escale*), Philippe Renault (*Nous ne sommes pas au monde*) et Ariane Walter (*Rimbe et Lélian*). Nous convoquerons aussi les objets particuliers que sont les

[4] Bernard Dort, *Théâtres*, Seuil, « Points », 1986, p. 143. Voir aussi A. Veinstein, *op. cit.*, p. 145.

montages dramatisés de Jean-Pierre Cliquet et Jean-Louis Cousseau (*Mon Frère Arthur*) d'une part, et de Jean-Bernard Torrent (*Sur la côte et de l'autre bord*) d'autre part[5].

Il faut de toute façon garder à l'esprit l'idée que chaque spectacle autour de Rimbaud contient sa part plus ou moins grande d'adaptation, l'idée de transfert d'un genre à un autre restant essentielle. De fait, comme le rappelle Didier Bezace, la « profération simple d'un texte peut être une forme d'adaptation »[6]. D'autant plus que ce qui relève de la dramaturgie et ce qui relève de la mise en scène ne s'opposent pas nécessairement de façon très distincte. Le fait de traiter d'une matière qui, par définition, ne s'insère pas nettement dans des codes génériques n'est pas pour faciliter cette distinction. Le corollaire de ce constat tient dans le fait que rarement, pour ne pas dire jamais, il n'y a séparation totale entre l'œuvre rimbaldienne et la biographie du poète, que ce soit par impossibilité de trancher ou par volonté des metteurs en scène de ne pas le faire. C'est pourquoi la plupart des textes qui constitueront notre matériau se caractérisent par leur hybridité et relèvent d'un genre difficile à définir. Entre drame biographique et construction poétique, ils tiennent plus ou moins de l'un ou de l'autre, mais ont toujours en commun cette volonté de donner une idée complète d'un poète dont l'œuvre et la vie restent indissociables, aussi bien au sein de la représentation collective dont il fait l'objet que du point de vue de l'œuvre.

b) La question de l'origine

La légitimité de l'adaptation pour la scène d'un texte non théâtral est le sujet d'un débat fondamental, on l'a dit. Hors du rejet pur et simple, qui axe l'essentiel de son argumentation sur une exigence de pureté générique, deux attitudes s'affrontent dans ce débat. D'un côté, celle qui consiste à en accepter la valeur potentielle sans toutefois admettre que le résultat puisse donner lieu à une production théâtrale au sens strict. C'est la position par exemple de Dominique Ledur : « la transposition d'un roman à la scène ne

5 Voir les références dans le corpus en annexe, p. 8-11, ainsi que les fiches respectives p. 147-288.
6 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, p. 20.

sera jamais du théâtre au sens classique, mais plutôt la rencontre de deux esthétiques »[7]. La notion d'expérimentation intervient ici, et met l'accent sur la tendance du théâtre contemporain à la déconstruction des schémas de la dramaturgie classique. Constat qui souligne encore autre chose, puisqu'il conduit à formuler l'hypothèse d'un manque ressenti par les metteurs en scène contemporains, celui d'une écriture qui réponde à leurs exigences. Ce manque les conduirait à se tourner non seulement vers l'adaptation, mais aussi vers l'expérimentation autour des possibilités qu'offre le brouillage générique : « L'adaptation n'est pas un geste insignifiant. Il faut y lire d'abord que dans le cadre du spectacle nouveau, la traditionnelle écriture dramatique souffre d'inaptitude, qu'il faut recourir à une autre dimension textuelle »[8]. L'adaptation apparaît alors davantage comme le signe d'une frustration que comme une démarche véritablement constructive. Elle amène, comme phénomène relativement contemporain, à élaborer une réflexion sur l'influence réciproque qu'exercent, d'une part l'évolution de l'écriture dramatique contemporaine, et d'autre part des productions contemporaines orientées vers l'adaptation et la reprise hétérogénérique. Cette généralisation de l'adaptation va de pair avec un phénomène de mutation des textes écrits pour le théâtre, en ce que ceux-ci présentent de moins en moins les caractéristiques structurelles et linguistiques du théâtre telles qu'elles pouvaient jusque-là être définies.

De l'autre côté, on trouve une attitude vis-à-vis de l'adaptation beaucoup plus positive, qui s'inscrit dans une perspective génétique : l'adaptation du roman à la scène se présente alors comme une évidence, presque plus légitime que la notion de pièce dramatique, puisque le roman est directement issu de la narration épique qui était l'essence même de la théâtralité à son origine. Erwin Piscator est l'un des défenseurs de cette position, affirmant qu'il n'a « jamais compris que le fait de porter un roman à la scène puisse même prêter à discussion. En parler comme d'une hérésie, c'est tout

---

7 Dominique Ledur, « Réflexion sur l'adaptation théâtrale », *L'Adaptation, Études Théâtrales* n° 2, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 1992, p. 44.

8 Michel Gheude, « Écrivains non admis », art. cit., p. 33. Sur les reproches faits à l'adaptation, voir aussi Yannick Butel, « L'ambiguïté critique : Le ou Un ? », *L'Adaptation théâtrale*, entre obsolescence et résistance, *op. cit.*, p. 81-85 ; sur l'hypothèse d'une crise de l'inspiration spécifiquement contemporaine, voir Frédéric Maurin, « Adapter *Ad lib* », art. cit., p. 89-90. Ailleurs, Michel Corvin parle davantage d'une « crise de la représentation » (« Du genre au "texte", une esthétique de la convergence », art. cit., p. 10).Enfin, signalons les arguments donnés à la fin des années 70 par Pierre Ascaride pour monter *Un cœur sous une soutane* au théâtre (voir la fiche en annexe, p. 229).

bonnement oublier les origines du théâtre ! L'une des sources du théâtre n'est-elle pas le récit, la légende, la tradition populaire ? »[9]. Nous reviendrons sur cette question du récit, qui met en jeu des réflexions très diverses dans la perspective du passage d'un univers générique à l'autre. L'adaptation d'un roman à la scène met bien évidemment en jeu des notions très différentes que celles qu'implique l'adaptation de textes poétiques ; néanmoins les nombreuses réflexions que ces expériences ont suscitées nous seront utiles à différents égards. C'est que cette démarche a pour caractéristique, quels que soient les genres concernés, de bouleverser des codes et d'être de toute façon productrice de changements, positifs ou non ; elle « inspire une nouvelle vie à ce dont elle s'inspire, elle lui insuffle une seconde jeunesse et le réalise dans une autre forme d'expression, au risque parfois de l'étouffer ou de l'éloigner, de le dévoyer, de l'abîmer, de le spolier »[10].

Le simple fait de mettre à l'épreuve d'une pratique bien spécifique des éléments qui sont créés pour une autre pratique, ou encore qui n'ont surtout pas vocation à être intégrés à une pratique aussi concrète que l'est celle du théâtre, cette seule opération donc est féconde en bouleversements susceptibles d'apporter énergie et nouveauté à la démarche artistique. Ainsi Didier Bezace constate-t-il lors d'un travail d'adaptation que « dès que l'on se pose des problèmes de théâtre à partir d'un matériau qui n'est pas, *a priori*, destiné au théâtre, on ouvre, sur le plan des formes, des possibilités que l'on n'ouvre peut-être pas toujours lorsqu'on travaille sur des textes écrits pour le théâtre »[11]. La dimension pédagogique de cette démarche peut en outre contribuer à réhabiliter l'adaptation, laquelle ne se présente pas forcément comme une déformation appauvrissante ou encore une amputation iconoclaste de l'œuvre. Elle peut au contraire en révéler certains aspects à un public qui n'y serait pas sensible du fait de sa culture, de son âge ou de son époque ; l'adaptation devient alors un phénomène à analyser sous l'angle de la réception. C'est aussi un regard porté sur l'œuvre, visant à en revendiquer le potentiel. L'œuvre est immortelle parce que « recyclable », elle est riche parce qu'elle n'a jamais fini de produire de nouvelles formes ; l'adaptation se présente pour ses défenseurs

9 Erwin Piscator, « L' Adaptation de romans à la scène », *Le Théâtre dans le monde/World Theatre* n° 4, automne 1956, p. 291.
10 Frédéric Maurin, « Adapter *Ad lib* », art. Cit., p. 88.
11 D. Bezace, *op. cit.*, p. 7.

comme « la foi humaniste en une forme d'universalité, défroquée par le refus individualiste de croire en une exténuation des possibles »[12].

On déduit néanmoins de ces remarques l'idée que, si le résultat obtenu a des chances de s'avérer efficace, ce sera toujours davantage en termes d'expérimentation et de nouveauté qu'en termes d'efficacité théâtrale véritable. L'objet obtenu à partir d'un texte non théâtral restera toujours en décalage par rapport au genre, parce que le texte d'origine, ses ressorts et ses codes seront toujours apparents derrière le texte ou la représentation seconde :

> Nous pouvons définir l'adaptation non seulement comme une sorte de palimpseste où se lisent encore les traces d'un texte antérieur mais aussi comme un genre hybride qui réalise la fusion de certaines esthétiques (…). Par ces interpénétrations, ces croisements, l'adaptation opère une subversion de la catégorisation, de la distinction ordinaire des différents modes d'expression et réalise leur synthèse en un genre frontière ou sans frontières.[13]

Il s'agira pour nous de voir de quelle nature est ce décalage s'agissant de Rimbaud, et dans quelle mesure son importance est susceptible de faire échouer le théâtre en faisant disparaître tout à fait la théâtralité.

Plus profondément, s'interroger sur l'adaptation, c'est surtout poser le problème de l'origine, c'est-à-dire déterminer la part de création et la part de reprise qui entrent dans un objet artistique. Du point de vue philosophique se pose alors la question de l'utopie d'une originalité, du mythe de la primarité[14]. Tout texte est bâti, par définition, sur un fondement intertextuel, sur un héritage littéraire et, plus globalement, culturel, qui en fait une adaptation au sens large du terme. Que veut dire vraiment « création originale » ? En ce que l'œuvre ne vient jamais de rien, la notion de création pure peut revêtir un caractère presque absurde, et toute œuvre scénique s'affirmer comme adaptation, ou peut-être, pour reprendre la terminologie d'Henri Gouhier, comme « recréation » :

> Recréer, tel est bien le sens de la mise en scène. Or, recréer ne peut être qu'une espèce de création, non création du drame mais création inspirée par le drame ; la fidélité au texte agit comme une inspiration qui unit le metteur en scène au poète et, en même temps, excite son imagination. Cette fidélité créatrice fait de « l'animateur dramatique »

12 F. Maurin, « Adapter *Ad lib* », art. cit., p. 88.
13 D. Ledur, art. cit., p. 51.
14 Sur la question de l'origine « introuvable », voir Denis Guénoun, « À propos de l'adaptation », *Un conte d'Hoffmann*, Éditions de l'Aube, 1987, p. 93-96.

> un second poète. Le metteur en scène est le poète de la représentation.[15]

Notre problématique comporte donc deux entrées : une entrée philosophique, qui se manifeste dans la question délicate de la création et de l'origine[16] ; et une entrée technique et pratique, qui exige de déceler ce qui est concrètement nouveau dans le résultat de l'adaptation : il s'agit alors, par les méthodes de la critique génétique, de mesurer l'opération de transformation qui a lieu.

Une autre notion entre en jeu, c'est celle du plaisir de la secondarité, du sentiment de sécurité que peut apporter le fait de partir d'un objet déjà existant, et surtout se prévalant déjà d'une légitimité et d'une reconnaissance, comme c'est le cas pour les textes de Rimbaud. La légitimité augmente encore au moment des commémorations, comme l'ont montré celles de 1954[17], 2004 et surtout celle de 1991[18]. Le sentiment de nouveauté qu'apporte le fait de passer d'un genre à un autre suffit à compenser le manque d'originalité du matériau. On peut avancer l'idée que l'engouement pour l'adaptation témoigne des tendances d'une époque marquée par la nostalgie, où foisonnent reprises, compilations et anthologies, et où la prise de risque qu'implique la création originale fait place à ce confort de la secondarité. Kundera formule ainsi le constat amer de cette frilosité : « La pratique du *reader's digest* reflète fidèlement les tendances profondes de notre temps et me fait penser qu'un jour toute la culture passée sera complètement réécrite et complètement oubliée derrière son *rewriting*. Les adaptations cinématographiques et théâtrales des grands romans ne sont que *reader's digest* sui generis »[19].

---

15 Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Flammarion, 1943, rééd. Vrin, 2002, p. 72. Voir aussi *Le Théâtre et les arts à deux temps*, *op. cit.* Gouhier se positionne davantage à la frontière entre le texte et la représentation, mais la notion de « recréation » nous a semblé convenir à notre objet dans la mesure où les questions qu'il pose sont les mêmes que celles auxquelles nous nous confrontons ici.

16 Voir Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version de 1939, *Œuvres* t. III, Gallimard, « Folio », 2000, p. 269 *sqq*., sur les notions d'authenticité et d'aura de l'œuvre originale.

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

18 Il serait impossible de déterminer avec précision le nombre de spectacles montés chaque année, surtout si l'on étendait nos recherches à la francophonie. On a toutefois recensé près d'une trentaine de spectacles en France pour la seule année 1991, dont un certain nombre sont de véritables textes originaux, écrits pour l'occasion. En 2004, les montages de textes sont privilégiés, de plus le nombre de spectacles se réduit (ce qui s'explique par différents facteurs, tels que la moindre importance d'un 150e anniversaire par rapport à un 100e, ou encore le moindre affect attaché à la célébration d'une naissance par rapport à celle d'une mort). Pour plus de précisions sur cette évolution, nous renvoyons au tableau chronologique en annexe p. 92-114 et surtout au graphique correspondant, p. 115.

19 Milan Kundera, « Introduction à une variation », préface à *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en*

L'insistance sur le rôle de l'adaptateur est d'ailleurs un phénomène relativement récent. Son apparition s'inscrit dans la même dynamique que l'évolution sémantique du terme « dramaturge », qui recouvre aujourd'hui une réalité particulièrement complexe, entre composition textuelle et empirisme de la scène[20]. Or cette notion désigne davantage aujourd'hui l'adaptateur, le monteur de textes, celui qui décide par exemple du choix des textes et de leur ordre dans un montage, en fonction de critères structurels aussi bien textuels que scéniques. La question du *de* et du *d'après*, employés comme conventions de présentation nécessaires au traitement d'un texte préexistant, intervient parfois pour légitimer l'intervention d'un dramaturge dans le cadre d'une prise de liberté vis-à-vis du texte : « "D'après" cerne d'assez près, au double sens temporel et notarial du terme, l'état de succession où l'on se trouve quand on adapte – ce couplage d'une situation historique forcément postérieure et d'un titre de légataire le plus souvent autodécerné, voire usurpé »[21]. Les deux fonctions d'adaptateur et de dramaturge en viennent ainsi à se confondre et à gommer les frontières terminologiques qui les séparent, dans le même temps que le nom du metteur en scène et celui de l'auteur se rapprochent parfois jusqu'à se confondre.

c) L'adaptation théâtrale de textes non théâtraux : « faire théâtre de tout »[22]

L'évolution du rapport à la théâtralité a parallèlement bouleversé les implications attachées à la notion d'œuvre ; cherchant à en définir l'essence contemporaine, Jean-Pierre Ryngaert fait la remarque suivante : « La scène s'est emparée de tous les "textes" existants, quel que soit leur régime et même assez souvent sans se soucier de leur adaptation dans des formes théâtrales reconnues »[23]. La légitimité générique ne constitue dès lors plus un critère limitatif à la création théâtrale, pas plus que les moyens pratiques engagés par l'adaptation ne sont soumis à la contrainte de règles dramatiques définies. Pendant que l'écriture contemporaine revendique le droit à bouleverser tous les codes de

---

trois actes, Gallimard, 1989, 1998 pour la réédition en poche, p. 20.
20 Comme le montre Bernard Dort à l'article « Dramaturgie » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 265-266.
21 Frédéric Maurin, « Adapter *Ad lib* », art. cit., p. 88.
22 A. 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.

la dramaturgie, la pratique théâtrale quant à elle défend celui de « se frotter à tous les textes »[24]. On en conclut avec Ryngaert que la définition de la théâtralité ne peut plus désormais s'appuyer sur des critères textuels mais presque uniquement scéniques : « l'affaiblissement des genres et les essais de mise en scène ont fait reculer les limites de ce que l'on entendait par "texte théâtral" au point que l'on peut aujourd'hui envisager le passage à la scène de n'importe quel texte »[25]. Le théâtre est, dès lors, plus que jamais affaire de représentation.

La question de la légitimité (c'est-à-dire de l'efficacité), d'une telle attitude face aux textes continue néanmoins de se poser. Le texte non théâtral a-t-il sa place au théâtre ? La volonté qu'a Vitez de « faire théâtre de tout » est-elle une utopie ? Il nous faut revenir sur l'idée de Ryngaert selon laquelle « la scène contemporaine parie sur le fait que "tout est représentable", c'est-à-dire qu'aucun texte n'est *a priori* exclu du champ du théâtre pour cause de manque de théâtralité »[26]. La théâtralité ne se mesure plus à l'aune des qualités dramaturgiques, en termes de structure ou de rapports entre les personnages, mais bien d'après l'établissement d'un mode de parole spécifique. Le poème-manifeste de Denis Guénoun permet de fournir un éclairage à notre pensée :

> *puisqu'il faut le théâtre,*
> laisse les pièces.
> Fais le théâtre sans elles, jusqu'à ce que, délaissées,
> elles se vexent, s'insurgent, se replument à nouveau
> pour séduire. Prends
> sous ta main, ce qui s'y trouve,
> pourvu que de chair
> pourvu que de la vie du temps.
> Ce que tu veux : morceaux
> de discours, pages arrachées
> aux journaux, poèmes esseulés
> qui attendent dans les rayons vides (…).
> Ce que tu veux, si la chair du temps y tremble, si le vent des jours y passe (…), rêves en l'air, poèmes, des poèmes, de la philosophie, des poèmes, beaucoup de philosophie sans graisse, des poèmes, des

---

23 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 177 (lexique, définition « Genre »).
24 *Ibid.*, p. 50.
25 *Ibid.*, p. 179 (lexique, définition « Théâtralité »). Nous renvoyons ici à nos remarques faites en première partie sur la notion de théâtralité (voir *supra*, p. 21-22).
26 *Ibid.*, p. 24.

> poèmes du temps d'aujourd'hui. Poèmes, c'est-à-dire paroles dressées (…)
> Fais théâtre sans pièces. Exhibe
> les morceaux de la prose du monde[27]

La question n'est plus de faire du théâtre à partir d'une forme ou d'un genre, mais à partir d'une « chair » (Vitez lui aussi parle de « chair » du roman à transférer sur la scène théâtrale[28]), de « paroles dressées », du « vent des jours » ; requête d'un théâtre qui soit la voix de son présent, mais aussi d'un théâtre qui tire sa matière *du* mot plutôt que *de ce que dit* le mot, du signifiant et de son impact brut plutôt que du signifié et de son investissement dans une structure proprement dramatique. C'est-à-dire que la parole, si elle est « dressée », ne doit plus sa reconnaissance au flux narratif mais bel et bien à sa force intrinsèque. Elle est donnée en « morceaux » et dit le monde pas à pas.

Signalons cependant que ce débat trouve ses sources dans des expériences moins récentes, que l'on pourrait situer au début du XX^e^ siècle et qui ont constitué matière à réflexion pour certains ouvrages capitaux de la pensée théâtrale comme ceux d'Henri Gouhier, d'André Veinstein ou, plus récemment de Robert Abirached sur la question du personnage. Il est significatif à cet égard que ces deux derniers citent, en exemple d'une transposition au théâtre d'un texte non théâtral, celle du *Bateau ivre* par le Théâtre d'Art, première tentative théâtrale autour des poèmes de Rimbaud (mort depuis quelques mois seulement)[29]. Chez Abirached cette référence sert un propos sur la démarche esthétique propre à un « certain symbolisme, qui fait théâtre de tout poème et qui émacie tout poème en théâtre »[30], démarche visant à extraire le théâtre des contingences du réel, en ôtant toute détermination psychologique, sociale, historique, spatiale et temporelle aux

---

27 Denis Guénoun, *Lettre au directeur de théâtre*, Les Cahiers de l'Égaré, 1996, p. 83 à 85.
28 A. Übersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, *op. cit.*, p. 42.
29 P. 182 chez Robert Abirached (*La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978) et 83 chez André Veinstein (*op. cit.*). Le 5 février 1892, au Théâtre d'Art fondé par Paul Fort, fut en effet récité *Le Bateau ivre* devant un paravent peint par Ranson. Le poème n'était « ni tout à fait déclamé, ni tout à fait joué » (M. Corvin, *Le Théâtre de recherche*, *op. cit.*, p. 63), voire « maladroitement récité » par un acteur (Prad) « en robe de bure » (Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, L'Arche, 1957, p. 136). Le public fut plutôt rare, le poème ayant été donné en toute fin de soirée, d'après ce que relate Robichez. Voir également Paul Fort, *Mes Mémoires*, Flammarion, 1944, p. 31 ou encore la très complète chronologie établie par André Guyaux dans le *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, sous la direction d'André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, 1993, 1993, p. 417. L'accueil fut en outre assez froid, et le Théâtre d'Art, accusé de livrer « à la risée publique » les plus grands poètes, fut dissout deux mois plus tard (J. Robichez, *op. cit.*, p. 140). J.-L. Croze mentionne également cette soirée, sans grand enthousiasme, dans *La Plume* du 15 février 1892, n° 68 (« Critique dramatique », p. 99). Signalons enfin à ce propos l'appréciation ambiguë formulée par Veinstein à propos de la mise en scène d'*Une saison en enfer* par le laboratoire Art & Action, laquelle figure à notre corpus (*op. cit.*, p. 214).
30 R. Abirached, *op. cit.*, p. 182.

personnages et à l'action. Chez Veinstein elle s'inscrit dans une réflexion sur un théâtre expérimental marqué par un certain « idéalisme », et dont les choix de textes se portent sur des œuvres « injouables ».

Or c'est le même terme qui revient dans la réflexion menée par Henri Gouhier sur ce qu'il appelle le « théâtre littéraire ». Ce dernier distingue deux types d'œuvres, en une opposition qui semble utile à notre analyse : pour lui, le théâtre peut (et doit) être littéraire, c'est-à-dire écrit non pas dans la seule perspective de la représentation mais avec le souci d'une langue suffisamment puissante pour exister de manière autonome. En revanche, s'il n'est que cela, il n'est pas théâtral : « un théâtre intégralement littéraire apparaît contraire à l'essence du théâtre mais non un théâtre surtout littéraire »[31]. L'écart peut, il faut le reconnaître, être parfois difficile à déterminer. Mais si l'on suit son raisonnement, on comprend que l'adaptation au théâtre de textes non théâtraux est vouée à l'échec. Un texte qui n'est pas un tant soit peu conçu pour être représenté n'aura pas sa place sur une scène : « Si infime que soit la force dramatique du dialogue, si faible que soit le reflet de la représentation future sur les mots, il y aura entre l'œuvre dramatique et l'œuvre littéraire la distance d'un art à un autre »[32]. Gouhier identifie le théâtre intégralement littéraire, ou plus précisément le « chef d'œuvre injouable », fait pour la scène mais la redoutant, comme un mythe (il distingue intégrité et intégralité), et désamorce la possibilité de transmission d'un texte dont le sens n'est pas construit en vue d'une profération et d'une mise en espace : « à l'instant où le théâtre devient intégralement littéraire, (…) il cesse d'être du théâtre »[33].

Parallèlement, ce problème de légitimité que pose la mise en scène d'un texte non théâtral se mesure au degré d'adaptabilité du texte en question. Dans une première partie, nous avons tenté de dégager certains indices de théâtralité du texte rimbaldien. Cela ne signifie pourtant pas que ces indices puissent être assimilés à des caractères « adaptatifs » (pour user d'une terminologie empruntée à la biologie). Cela ne fait pas du texte de

---

31 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 79.
32 *Ibid.*, p. 90.
33 *Idem*. Voir aussi, du même auteur, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, *op. cit.*, chap. VI. Le débat sur l'essence du théâtre, d'ordre scénique ou textuel, a été longuement traité par André Veinstein, notamment aux deux premiers chapitres de son ouvrage déjà cité (p. 21-119). On peut d'ailleurs rapprocher les « deux temps » de Gouhier et la « double existence artistique » que postule Veinstein pour le théâtre.

Rimbaud un texte « spectaculaire » au sens où l'entend Bernard Martin[34]. Sans doute en effet le poème manifeste-t-il une certaine résistance à intégrer un modèle dramatique, en termes de codes, de niveaux de langage aussi bien que de structure. D'une part, on l'a vu, l'œuvre rimbaldienne ressortit à la littérature, au sens où elle appartient au domaine de « l'écrit pour l'écrit ». D'autre part, certains textes, même littéraires, peuvent ouvrir davantage que d'autres des pistes pour l'adaptation. Didier Bezace a beaucoup travaillé dans le cadre d'ateliers d'adaptation, en vue de détecter le degré d'« adaptabilité » des textes qu'il voulait travailler. Il fait alors le constat qu'« il y a des textes pour lesquels on n'entrevoit pas tout de suite de solutions pratiques. Alors si on a un véritable entêtement, disons, amoureux, et qu'on décide de le faire (…), on prend vis-à-vis de l'entreprise qu'on dirige le risque énorme de rester avec cet entêtement et de ne pas trouver les solutions »[35].

Lorsque l'on aborde le domaine de la poésie, les problèmes de translations opèrent surtout du point de vue du langage, plus que de celui des codes narratifs (comme c'est le cas dans le passage d'un roman à la scène). Les poèmes peuvent être intégrés ou agencés de manière à former des dialogues, mais il est rare que leur structure narrative, si tant est qu'ils en offrent une, puisse être assimilée à celle d'un objet dramatique à proprement parler. C'est ce que nous avons constaté dans notre examen liminaire de la théâtralité dans l'œuvre de Rimbaud, tout en apercevant néanmoins certaines possibilités, notamment pour *Une saison en enfer* ou *Un cœur sous une soutane*. Bernard Martin balaie cet obstacle puisque selon lui c'est « la *situation théâtrale*, actualisant le discours pragmatiquement sur le plateau, qui va suppléer le défaut supposé de performativité du texte non théâtral : sur la scène, l'opposition récit vs discours tend à s'annuler, le locuteur devient le *performeur* de ce qu'il relate, et tout se mue peu ou prou en discours »[36] ; il précise ensuite que : « c'est la scène qui "exploite" supplétivement l'absence apparente de stratégie dramatique du texte romanesque, lui confère un contexte (de tension) dramatique »[37]. On peut imaginer, quoique avec prudence, de transposer au texte poétique

[34] B. Martin, *op. cit.* Voir par exemple p. 41, 159, 220 et 223.
[35] D. Bezace, *op. cit.*, p. 15.
[36] B. Martin, *op. cit.*, p. 81-82.
[37] *Ibid.*, p. 83.

cette affirmation selon laquelle la situation scénique suffit à fournir au texte ce qui lui manque en termes de ressources dramaturgiques. Malgré tout, on verra que ce transfert ne se fait pas aisément ; plus globalement, l'adaptation hétérogénérique reste une démarche compliquée parce que contre-nature : « il s'agit (…) d'une confrontation entre le geste théâtral, l'artisanat théâtral, tout ce que le plateau comporte comme possibilités d'expression, avec un matériau littéraire. Cette confrontation est parfois douloureuse, c'est une lutte violente entre littérature et théâtre qui n'obéissent pas forcément à la même logique poétique »[38].

d) Adaptation et variation : vers une « bonne trahison »

Pour achever cette introduction sur la question de l'adaptation, il nous faut nommer une dernière notion, laquelle nous accompagne de fait depuis le départ, et qui détermine un grand nombre des problèmes que nous aurons à nous poser : celle de *trahison*. La polémique de la fidélité à l'œuvre joue d'autant plus dans le cas de Rimbaud que ses textes ont été l'objet d'une sacralisation, prônant un respect absolu, et d'une volonté d'annexion également démesurées[39]. La complexité de la notion de trahison tient au fait qu'il est impossible de démêler si la fidélité consiste davantage en une reproduction consciencieuse ou en une altération apparente, qui permette de conserver sa spécificité au texte dans le transfert vers un autre genre[40]. Garder un texte tel qu'il a été écrit, si on le transmet par un médium auquel il n'est pas destiné, ne le protège en rien contre la violence du transfert générique. La problématique est ici du même ordre que celle qui oppose, s'agissant du jeu de l'acteur, les partisans de l'interprétation systématique à ceux de la transmission pure du texte, lequel doit alors être simplement donné. On a vu les risques qu'impliquent l'une et l'autre de ces positions : dans les deux cas la vanité de l'acteur peut l'emporter, selon que le principe est ou non bien compris et mis en pratique.

---

38 D. Bezace, *op. cit.*, 1994, p. 20.
39 Ses textes, mais aussi et surtout Rimbaud lui-même. Sur ces questions, voir *infra*, Partie III, chap. I, p. 371 *sqq*.
40 Sur la notion d'équilibre entre fidélité à l'œuvre et création originale, voir H. Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, *op. cit.*, notamment au chap. V.

Pour Henri Gouhier, la possibilité d'une liberté vis-à-vis de l'œuvre ne peut trouver sa source que dans le respect du texte : « Le metteur en scène n'est jamais libre de ne pas respecter scrupuleusement un chef d'œuvre : c'est même en le respectant scrupuleusement qu'il obtient sa liberté et ce sera dans un effort sincère pour s'approcher de lui que se dessinera une approximation personnelle »[41]. Tout passage de l'écrit au scénique contient sa part d'infidélité, laquelle est d'autant plus grande que le texte est complet, c'est-à-dire, dans ce contexte, littéraire[42]. Selon lui, l'œuvre « parfaite » sur le plan littéraire est tout particulièrement à même de souffrir de son passage à la scène puisque « comprise et sentie jusqu'à l'âme, elle porte en elle un monde si riche qu'elle ne pourrait tenir "entre trois murs" et la notion même de représentation devient désespérante lorsqu'elle devient synonyme de trahison »[43]. Ce fait acquis, reste à définir une manière élégante de *trahir* et, surtout, une *trahison* qui puisse faire œuvre elle-même, une « fidélité créatrice »[44] qui s'appuie sur de justes dosages entre respect et liberté.

Finalement, se pose de nouveau le problème de l'attitude vis-à-vis de l'auteur et de la communication entre l'interprète et l'interprété, tel que nous avons pu l'aborder au chapitre précédent. Bernard Martin, s'appuyant sur le point de vue de Genette, estime que l'adaptation d'un texte exige dans une certaine mesure d'oublier l'auteur : « le scripteur du livre est, lorsque nous sommes en présence de son œuvre, irrémédiablement absent »[45]. D'après lui, le texte nous est offert, de toute éternité. On voit les risques de déviance qu'une telle affirmation comporte. Au-delà du débat sur l'intérêt excessif prêté à la biographie et son caractère anecdotique, on ne peut se défaire de l'idée qu'il y a une manière de respect à conserver. Nous aurons à revenir sur le problème du dialogue avec l'auteur. Arrêtons-nous simplement sur la question de la temporalité ; celle-ci apparaît comme un corollaire de celle de la légitimité, différence d'époque et différence de genre se retrouvant mêlées. Jean-Pierre Ryngaert aborde cette question lorsqu'il évoque les nombreuses adaptations de romans effectuées à la fin des années 70 : « Le groupe de

41 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 73.
42 Cette polémique joue en effet son rôle dans le théâtre en général, il est vrai, mais s'est estompée avec la liberté désormais acquise du metteur en scène pour être mieux relancée par le débat qui nous occupe (voir A. Veinstein, *op. cit.*, chap. V).
43 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 61.
44 *Ibid.*, p. 78. Voir aussi A. Veinstein, *op. cit.*, p. 344.

comédiens, nos contemporains, raconte en son nom ce qui a déjà été raconté par le romancier et le fait donc dans une sorte de présent qui lui donne une grande liberté et davantage d'autorité »[46]. L'actualisation d'un matériau non contemporain vient redoubler la difficulté qu'impose déjà le transfert générique, puisque l'on peut alors se demander de quelle légitimité pédagogique peut se prévaloir un tel projet : s'agit-il ici de remonter vers l'œuvre, ou au contraire de la tirer vers l'actualité ?

La position adoptée par certains metteurs en scène contemporains consiste à envisager sur le même plan des textes d'époques différentes, s'autorisant des mélanges et des confrontations de parole parfois inattendues. Lorsque Georges Lavaudant intègre des extraits de l'œuvre de Rimbaud au *Hamlet-machine* d'Heiner Müller, le résultat convainc, sans doute du fait de la modernité et du caractère intemporel de la poésie rimbaldienne, mais aussi parce que l'écriture de Müller contient en elle-même cette volonté de brassage des paroles et des langues. Lui-même emprunte en effet la plupart de ses sujets à d'autres œuvres pour construire son propre matériau, et revendique cette conception de la littérature qu'il étend à la pratique théâtrale : « Chaque texte nouveau est en relation avec quantité de textes antérieurs d'autres auteurs ; il modifie aussi le regard qu'on pose sur eux. Mon commerce avec des sujets et des textes anciens est aussi un commerce avec un "après". C'est, si vous voulez, un dialogue avec les morts »[47]. Le travail de Fiona Shaw et Deborah Warner, qui consiste à juxtaposer des textes de natures très différentes, relève du même type de recherche ; ainsi, dans leur spectacle, un extrait de *L'Éternité* est inséré entre une diffusion de la voix de Sarah Bernhardt dans *Phèdre* et une scène (que Fiona Shaw joue seule) de *Beaucoup de bruit pour rien*[48].

On est alors davantage dans un registre que l'on pourrait définir avec François Ricard comme étant celui de la « variation ». Ce terme emprunté à la musique peut constituer une solution vers une « bonne trahison »[49], c'est-à-dire une trahison

---

45 B. Martin, *op. cit.*, p. 43. Voir à partir de la page 41.
46 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 87.
47 Heiner Müller, « L'Allemagne n'a toujours pas fini de jouer les Nibelungen », entretien avec Urs Jenny et Hellmuth Karasak, TNS 84/85 n° 6, novembre 1984, p. 36.
48 *Readings*, par Fiona Shaw, mise en scène de Déborah Warner, Théâtre national de Chaillot, sept.-oct. 2005.
49 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. 253.

respectueuse de l'esprit plus que de la lettre du texte originel, dans lequel il importe alors de déterminer des *thèmes*[50]. Ricard la définit comme suit : les variations sont « axées (…) sur la concentration, sur la reprise, sur l'approfondissement, comme un patient forage qui, dans la matière même du semblable, creuserait d'inlassables galeries autour d'un point fixe, toujours le même, mais inaccessible autrement que par cette approche multiple et toujours recommencée »[51]. La variation autour d'une œuvre tire sa légitimité d'une démarche créatrice véritable, associée à une profonde compréhension de celle-ci : « il y a dans l'art des variations ce que j'appellerais une modestie radicale, ou du moins une réserve quant à l'importance du sacro-saint *contenu* de l'œuvre, ramené alors à un thème de quelques mesures tout au plus, l'essentiel résidant plutôt dans l'élaboration, dans l'approfondissement de cette portion congrue (…). L'essentiel, c'est-à-dire (…) le fait que dans une phrase de l'un, l'autre trouve un chant qui devienne pleinement le sien propre »[52]. La nécessité de ce *chant propre* est la pierre angulaire de l'adaptation véritable, dans une volonté authentique de respect de l'œuvre, comme le revendique Kundera à propos de son adaptation de *Jacques le fataliste* : « Plus l'adaptateur veut rester discrètement caché derrière le roman, plus il le trahit. En le réduisant, il le prive non seulement de son charme, mais de son sens »[53]. Moins l'adaptateur veut intervenir dans la création, moins il crée, et moins l'objet obtenu peut s'avérer digne d'intérêt. Dans la mesure où l'on a de toute façon affaire à un nouvel objet, l'adaptateur doit lui donner son autonomie, sa vie propre, son inventivité et sa particularité. En réalité, la possibilité d'une trahison viendra moins d'une véritable élaboration de nouveauté que d'un respect scrupuleux des spécificités génériques du texte : « Il faut trahir ; si vous ne trahissez pas la lettre, vous ne pouvez pas être fidèle à l'esprit »[54].

---

50 À ce sujet Veinstein distingue des libertés « licites » et d'autres « illicites », distinction qui nous semble difficilement opérante, du moins dans le contexte qui nous occupe. Ses précisions terminologiques nous intéressent davantage en ce qu'elles font le lien entre les trois notions que nous avons choisi de distinguer (interprétation - adaptation - traduction ; *op. cit.*, p. 323-325).
51 François Ricard, « Variations sur l'art de la variation », postface à *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, 1989, p. 125.
52 F. Ricard, art. cit., p. 126-127.
53 Milan Kundera, « Introduction à une variation », préface à *Jacques et son maître*, *op. cit.*, p. 20-21.
54 D. Bezace, *op. cit.*, p. 31.

B) La confusion dans les codes génériques

Il convient à présent de voir comment les codes génériques du texte peuvent être détournés pour que cette accusation de trahison soit épargnée à l'adaptateur. Comme nous avons déjà pu le signaler au cours de ces remarques préliminaires, on constate que lors d'un processus d'adaptation c'est, s'agissant de poésie, essentiellement sur le plan de la langue que les transformations vont s'opérer. Dans la définition que donne Jean-Pierre Ryngaert de la théâtralité apparaît la nécessité d'un « usage particulier de la langue »[55]. De même, cherchant à éclaircir les caractéristiques du langage dramatique, Pierre Larthomas constate dès l'abord que « tout genre (…) suppose une utilisation particulière du langage parlé ou du langage écrit, ou des deux »[56]. Il est nécessaire de définir cette particularité, à travers la confrontation avec le langage poétique. La dimension informative du texte de théâtre (avec cette réserve, encore une fois, d'un théâtre qui cherche à sortir du sens, que ce soit par l'absurde ou la déconstruction des schémas discursifs traditionnels[57]) est contrariée par la vocation de la poésie. Celle-ci fonctionne davantage dans la mise en perspective du sens, lequel devient objet du texte et non texte lui-même. Les modifications qui interviennent alors dans le passage à la scène du texte poétique concernent la manière dont on peut faire basculer le texte métaphorique vers un texte dont le référent soit identifiable. Ce sera tout l'objet d'une analyse détaillée des procédés de réécriture dont Rimbaud a pu faire l'objet lors de son adaptation pour le théâtre.

a) Introduction : langage poétique et langage dramatique

En premier lieu, on s'aperçoit que de nouveaux problèmes de distinction terminologique se posent à nous. La notion de poétique concentre ces ambiguïtés : car si *la* poétique constitue une forme de critique applicable à tous les genres, *le* poétique

55 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 179 (lexique, définition « Théâtralité »).
56 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 21.
57 Ces remarques rapides sont loin de satisfaire la complexité d'une telle réflexion ; cependant il s'agit là d'une autre thèse, et il nous faut ici faire l'économie d'un développement. Les ouvrages auxquels nous renvoyons fréquemment, notamment ceux de Jean-Pierre Ryngaert et de Jean-Pierre Sarrazac traitent ces questions avec la précision qu'ils exigent.

désigne davantage une essence, propre au texte de poésie. Mais les difficultés interviennent lorsque l'on admet que ce poétique peut se déceler aussi bien dans des textes appartenant en propre au genre de la poésie que dans tout texte à vocation littéraire. Le rapport entre théâtre et poésie est de loin le rapport générique le plus complexe, puisque le nom de « poète » peut désigner l'auteur dramatique, surtout au siècle classique[58]. En outre, tout au long du XX^e^ siècle, dans le sillage d'une dissolution de la forme versifiée – qui servait auparavant au texte de poésie de signe de reconnaissance – le théâtre revendique sa part de poétique et achève de semer la confusion dans la distinction des genres. En 1954 (où l'on célébrait les cent ans de la naissance de Rimbaud par maints récitals), Max-Pol Fouchet rêvait à un « théâtre de poésie »[59]. Mais l'harmonie qu'il définit entre les deux genres n'aboutit qu'à peu de propositions concrètes, sinon par référence au théâtre de Georges Schéhadé. De son côté, Vitez envisage le théâtre comme une forme active et concrète de la poésie, et ces deux genres se côtoient bien moins qu'ils ne sont deux expressions de la même exigence créatrice : « théâtre, poésie vivante »[60]. La distinction initiale invite à ne pas confondre poésie *de* théâtre (comme le sont celles de Racine ou de Claudel, toujours subordonnées au drame[61]) et poésie *au* théâtre, distinction de Cocteau pour qui « la poésie au théâtre est une dentelle délicate impossible à voir de loin »[62]. Cette dentelle, ce sont aussi les « tentations de l'écriture »[63] que dénonce Larthomas, en ce qu'elles désamorcent le caractère dramatique de la pièce. L'appétit contemporain pour l'adaptation de textes directement poétiques peut d'ailleurs constituer une forme actuelle de ces tentations. Car y est à l'œuvre cette même erreur, cette même

58 En effet « les mots "poète, poème, poésie" ont au XVII^e^ siècle une valeur beaucoup plus large que de nos jours » (P. Larthomas, *op. cit.*, p. 8). Sur ces questions terminologiques, voir Denis Guénoun, *Actions et acteurs*, Belin, L'Extrême contemporain, 2005, p. 36, et Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, nouvelle édition, Saint-Genouph, Nizet, 2001 (1950 pour la première édition), p. 359 *sqq*. (ainsi que la définition du « dialogue lyrique », p. 437).

59 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. Fouchet a réalisé, en 1965, un film sur Rimbaud (voir en annexe p. 116-117), sans doute dans le désir d'appliquer sa pensée au cinéma.

60 A. Übersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, *op. cit*., p. 134.

61 Voir notamment p. 364 à 366 de P. Larthomas, *op. cit.*

62 Jean Cocteau, « Préface aux *Mariés de la tour Eiffel* », 1922, *Antigone* suivi de *Les Mariés de la tour Eiffel*, Gallimard, « Folio », p. 67.

63 P. Larthomas, *op. cit.*, Troisième partie, Chapitre VII, p. 330 à 366.

infraction générique que condense admirablement l'idée de Larthomas selon laquelle la poésie « trouve en elle-même sa propre fin »[64], contrairement au langage du théâtre.

Cette formule ramassée décrit bien le hiatus générique qui a lieu dans la confrontation de Rimbaud avec la scène. D'un langage qui se veut en lui-même « total », on veut faire un élément de la représentation parmi d'autres (mouvements, décors, costumes, musique, etc.). La parole théâtrale ne vise pas cette forme de pureté, et se prête par nature à cette confrontation : « Dans le poème, la valeur de la parole est absolue ; au théâtre, elle n'est que relative »[65]. Larthomas définit sa pensée en fonction des conditions matérielles de la représentation, puisqu'il rappelle, et c'est essentiel pour notre objet, que le spectateur n'a pas le temps de comprendre en profondeur un texte trop écrit, ne bénéficiant pas comme le lecteur de poèmes de la possibilité de revenir et de s'arrêter sur le texte. Cette réalité acquiert toute sa dimension lorsqu'on est en présence d'images ou de métaphores, celles-ci ne pouvant être « réalisées », comme le dit Larthomas, dans le rythme rapide qu'impose la représentation[66].

Plus profondément, il peut y avoir une contradiction fondamentale entre le fait de se confronter à la réalité matérielle de la scène et l'aspiration à évoluer dans la sphère du poétique. Tout se passe comme si le rapport spécifique au sens qui caractérise la démarche poétique impliquait la mise en place d'univers, inaptes à intégrer l'espace concret du théâtre. Michel Corvin, dans sa définition du rapport entre poésie et théâtre, complète la formule de Larthomas de la sorte : dans le théâtre « poétique », « le langage est à lui-même sa propre fin ou plutôt ouvre les portes d'une réalité qui ne serait rien sans lui »[67]. La langue poétique n'a sa place au théâtre que si elle est interprétée dans un registre qui ne se réclame pas de cette poéticité, et surtout si elle est écrite dans ce sens (comme en témoigne l'expérience de Genet sur *Les Bonnes*, déjà évoquée plus haut[68]). La notion d'efficacité qui occupe la réflexion de Larthomas permet de faire la part entre un

64 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 438.
65 *Ibid.*, p. 362.
66 *Ibid.*, p. 355. Voir aussi p. 36. Bernard Martin préconise une « stratégie de cohérence » pour pallier ce problème de durée (*op. cit.*, p. 74 *sqq*.).
67 M. Corvin, article « Poésie et théâtre » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 661.
68 Voir *supra*, p. 212-213**.** Genet dit tout autre chose lorsqu'il parle de rechercher l'« acte poétique » (Lettres à Roger Blin, *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 258-259). Ces deux conceptions du « poétique » dessinent d'ailleurs l'ambiguïté de notre objet.

« théâtre de lecture » ou « théâtre du livre »[69] (le « théâtre intégralement littéraire » de Gouhier) et un théâtre qui travaille véritablement sa langue dans le sens dramatique. Ainsi, le théâtre de René Char constitue un exemple d'échec d'une poésie *de* théâtre. La volonté de rester dans la démarche poétique où il exerce son génie, tout en créant un matériau destiné à être joué, conduit Char à créer un objet certes intéressant mais globalement injouable[70], dont lui-même veut qu'il se présente comme « quelque chose qui [soit]du théâtre sans en être précisément »[71].

Entre Claudel et Racine d'un côté, Char de l'autre, on distingue la limite entre deux genres qui se touchent souvent sans toutefois se confondre, au risque de se perdre tout à fait. Dans cet interstice viennent s'inscrire plusieurs générations de dramaturges à la recherche d'une langue spécifique, satisfaisant à la fois aux exigences du poétique et du théâtral ; l'ambiguïté de leur position générique s'en accroît d'autant, comme le note Ryngaert à propos de certains auteurs : « Quant à ceux qui forgent une langue à l'usage de leur théâtre, la dramaturgie hésite parfois à les reconnaître comme siens et les rattacherait plus volontiers à la poésie »[72]. Les recherches contemporaines là encore matérialisent cette volonté d'accentuer toujours davantage la perméabilité des genres. On peut citer l'exemple de Georges Lavaudant, qui dès les débuts de sa carrière prisait les montages de textes, « à la frontière du théâtre et de la politique, du théâtre et de la poésie »[73]. Dans sa propre écriture se lit d'ailleurs le refus d'une obéissance aux codes du théâtre : « je crois que dans le fond, quand je monte mes propres travaux, c'est un peu pour échapper au théâtre. Ce n'est pas pour monter une pièce avec des dialogues, des situations, c'est un peu pour être à côté de ce système, c'est entre le journal et la littérature »[74].

La question se pose alors de la limite entre la « poéticité » et la « dramaticité » d'un texte, et surtout des critères de distinction possibles. On a déjà abordé le problème

---

69 P. Larthomas, *op. cit.*, respectivement p. 447 et 13.
70 Le terme, déjà rencontré chez Veinstein (qui l'utilise également à propos de Musset, p. 65) et Gouhier, est ici employé par Larthomas à propos du théâtre de lecture.
71 « Pourquoi du Soleil des eaux », *Le Soleil des eaux*, Gallimard, NRF, 1951, p. 149. Le théâtre de Char n'a d'ailleurs que rarement fait l'objet de représentations (voir le *Cahier de l'Herne René Char*, Éditions de l'Herne, 1971, p. 318-319).
72 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 131.
73 G. Lavaudant, propos recueillis par Jean Verdeil, *Le Travail du metteur en scène*, Lyon, Aléas, 1995, p. 22-23.

du vers, qui ne nous apportera ici que peu d'éléments de réponse. Au contraire, les rapports entre forme et genre ne feraient qu'ajouter à la difficulté d'une mise au point terminologique définitive. Plus pertinent, le critère de la représentation peut intervenir en tant qu'outil discriminatoire, comme l'utilise Henri Gouhier citant Craig : « Le poème dramatique n'est pas le drame : "Ce sont deux choses différentes. Le premier est écrit pour être *lu*, le second doit être *vu*, joué à la scène. Le geste est nécessaire au drame, inutile au poème" »[75] : le poème se reconnaît donc à ce qu'il ne réclame pas le jeu. Par ailleurs, « il y a poème dramatique lorsque le jeu est l'accompagnement d'un texte ; il y a drame lorsque le texte est l'accompagnement du jeu »[76]. Le degré de poésie étant lié à l'importance donnée au texte, on pourrait en conclure que la poésie (le poétique) se situe essentiellement dans le texte, et que tout ce qui relève de la représentation pure ne véhicule pas cette essence particulière de la littérature qui fait l'objet du poème. On sait que ce n'est pas l'avis de nombreux metteurs en scène, pour lesquels la poésie de la représentation (du corps à la scénographie) est en concurrence directe avec celle du texte.

En définitive, on lit chez ces auteurs et metteurs en scène une attitude vis-à-vis de la langue qui réclame une perpétuelle recherche, attitude curieusement proche de celle défendue par Rimbaud dans les textes fondant son « art poétique »[77] :

> Quand un auteur s'invente une langue, c'est qu'il n'est pas satisfait de celle qu'il a à sa disposition ou plutôt qu'il entretient avec celle-ci des rapports passionnels. La langue « inventée » est construite au creux de celle qui est parlée, avec elle comme matériau premier, et contre elle parce qu'elle devient comme minée de l'intérieur (…). C'est une fonction essentielle de la poésie, dit-on, de réinventer la langue, de déplacer son système habituel de signification pour la faire entendre différemment, langue à la fois ordinaire et extraordinaire qui stimule la relation au monde en exhibant sa différence. Si tout grand auteur de théâtre réinvente aussi une langue à son usage il sait qu'elle passera par le souffle et la voix de l'acteur, par son corps. La langue du théâtre est faite pour être dite, et c'est de cette banalité si évidente qu'elle en est souvent oubliée, que les Audiberti ou Vauthier ont fait leur miel et qu'ils se retrouvent classés en « poètes » de la scène. Langage poétique et langage dramatique ne font pourtant pas toujours bon ménage puisqu'il s'agit aussi d'affirmer une nécessité scénique, une urgence

---

74 G. Lavaudant, propos recueillis par Jean Verdeil, *op. cit.*, p. 23.
75 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 59 ; pour la citation d'Edward Gordon Craig, voir *De l'art du théâtre*, Paris, Odette Lieutier/Librairie théâtrale, 1943, p. 116.
76 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 59.
77 Défini d'une certaine manière dans la lettre du 15 mai 1871 adressée à Paul Demeny, où il s'agit de « trouver une langue » ou encore dans certains passages d'Alchimie du verbe : « inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens ».

> autre que celle de la prolifération, un ancrage profond dans le corps de l'acteur.[78]

Cette page de Jean-Pierre Ryngaert résume de manière exemplaire la démarche d'écriture contemporaine et ses implications dans les essais de construction dramaturgique à partir d'autres genres, et notamment de la poésie.

b) Le théâtre comme art déictique

La spécificité de la parole poétique tient surtout à ce qu'elle échappe définitivement à la notion d'*action*. Or c'est l'action qui définit la possibilité d'un passage vers le domaine sensible de la représentation : « Aucune spéculation n'a de répondant sur scène, si elle n'est articulée comme fonction narrative (…). Le sensible au théâtre, c'est l'exposition de l'action »[79]. La résistance qu'émet le texte poétique s'agissant de trouver sa place sur la scène tient également en grande partie à des facteurs structurels. Il y a une opposition fondamentale entre les deux genres, opposition qui tient à la dimension linéaire du poème d'une part, et à la dimension *tabulaire* de la représentation d'autre part[80]. Toute mise en scène d'un texte, théâtral ou non, implique bien entendu le « passage d'un monde à une dimension – celui du livre – à un monde à trois dimensions – le théâtre »[81]. Théâtre qui se présente comme *en relief*, non seulement par sa réalité physique, mais aussi du fait de la diversité des points de vue qui s'y rencontrent, en termes de perspective géométrique et de moyens d'expression.

Toute adaptation suppose qu'il faut tenir compte de cette différence de perspective : « Le théâtre est un art déictique. Porter un roman à la scène, c'est effectuer une mise en dialogues, c'est transposer certains commentaires en didascalies, mais c'est aussi opérer une mise en espace. Certes, le texte est lui aussi un espace mais il est "plane". Par contre, porté à la scène, il bénéficie des trois dimensions, de la

---

78 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 134-135.
79 D. Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, *op. cit.*, p. 59.
80 Nous reprenons ici les termes employés par A. Übersfeld dans *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 47, et dont elle définit ainsi le deuxième : « qui suppose un empilage de signes simultanés (spatio-temporels) même à la lecture ». Cette caractéristique, qu'elle applique ici au texte de théâtre, en fait un « texte à trois dimensions » ; mais elle la prête d'abord à la représentation (p. 25). L'opposition avec le texte « linéaire » se trouve p. 92 (voir aussi p. 19).
81 E. Piscator, art. cit., p. 302.

perspective »[82]. Ce passage exige alors que le texte en question ait les moyens de se déployer dans cet espace tridimensionnel, moyens dont bénéficient non seulement le texte théâtral mais aussi le roman. En revanche, dans le cas du poème, divers problèmes se posent.

Ces moyens s'actualisent soit en signes textuels, soit en signes de la représentation[83]. Or il n'existe pas d'« équivalence sémantique » entre texte et représentation, c'est-à-dire que les signes créés par la représentation (éléments non verbaux, ou paraverbaux[84]) impliquent une pluralité de sens qui dépasse le texte. La poésie, quant à elle, offre un cheminement inverse : le signe se développe vers l'intérieur, il creuse sa signification au sein même du texte et ne peut, de s'extérioriser, que se voir dépossédé d'une partie de ce potentiel de signification. C'est l'une des conclusions auxquelles nous avions pu parvenir précédemment. Le texte poétique est tourné vers lui-même, c'est un objet clos dont le développement se fait de la surface vers la profondeur, et non l'inverse comme c'est le cas au théâtre, où le sens doit être envoyé vers l'extérieur, c'est-à-dire le public. Le texte peut donc offrir à son tour un potentiel sémantique que l'univocité de l'interprétation scénique ne saura restituer[85]. On voit que se mêlent non seulement deux dialectiques opposées dans leur direction, mais aussi deux niveaux d'appréhension de l'expérience : d'un côté, l'intimité de la compréhension individuelle, face au texte, d'un autre côté le rapport concret du texte face au collectif. Dans le texte poétique, en accord avec cette modalité de l'expérience, les mailles du sens sont resserrées au point d'en interdire le déploiement sur l'espace de la scène.

Le théâtre a pour vocation de créer la durée dans l'instant de la représentation ; il installe, lorsqu'il est réussi, l'éternel dans l'éphémère, pour reprendre la terminologie de Daniel Mesguich : « J'ai toujours tendance à penser que le théâtre est comme un instantané : cet instantané se déploie ou s'analyse peut-être en deux heures ou en quatre, peu importe, mais il n'a pas de durée véritable, seulement des effets de durée (…). Faire

---

82 D. Ledur, art. cit., p. 48.
83 C'est pour Michel Corvin dans la distance entre ces deux ensembles de signes que se loge la difficulté de l'adaptation du roman au théâtre (« Du genre au "texte", une esthétique de la convergence », art. cit., p. 9).
84 Voir la deuxième partie du livre de Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 45 à 171. Voir également Anne Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 22-23.
85 A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, Chapitre I, p. 11-42. Elle parle d'une « intersection mobile » entre signes

du théâtre, pour moi, c'est montrer un état de crise, quel qu'il soit, "en train de durer", comme pour montrer qu'il *n'a pas* de durée »[86]. Lorsque le texte non théâtral est confronté au théâtre, il doit composer avec cette inscription forcée de l'éternité dans l'instant concret de la représentation ; dès lors c'est en grande partie un problème de rythme qui se pose. Le rythme que propose l'image spectaculaire est loin de fonctionner de la même manière que le rythme poétique, lequel consiste en « un autre rythme d'apparition, de constitution et de dispersion du sens dans le temps – le temps d'écrire et le temps de lire »[87] ; Christian Prigent évoque à propos de la poésie de Rimbaud la « *vitesse* de surgissement et d'évanouissement des visions »[88]. Reste à savoir si cette « vitesse » s'accorde avec cette autre forme de rapidité, constitutive de l'événement théâtral, entre temps de dire et temps d'entendre (de comprendre). L'argument invoqué est alors celui de la nécessité, justement, de ne pas comprendre mais bien plutôt de recevoir émotionnellement le texte ; c'est ici que peuvent intervenir, comme nous le verrons, d'autres formes d'expression artistique. Thierry De Peretti fonde l'organisation de sa mise en scène des *Illuminations* sur cette intuition : « Le sens parvient par éclats, dans une sorte de vacarme absolu (…). 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 »[89].

Chez Rimbaud, maints poèmes manifestent une volonté de s'inscrire dans une simultanéité du dire et du voir, retrouvant en cela la dimension déictique qui caractérise l'événement théâtral[90]. Au début de poèmes tels qu'*Enfance II* (« C'est elle, la petite morte »), *Villes* II (« Ce sont des villes ! ») ou encore *Veillées* (« C'est le repos éclairé »), l'emploi de pronoms démonstratifs associés au présent permet au texte de proposer une forme de projection du réel. L'image est pour ainsi dire jetée au regard du lecteur, et se déploie devant lui comme si elle tirait de ce geste consistance et dimensions, c'est-à-dire sens. On constate que dans les *Illuminations* (avec *Barbare*, les autres parties d'*Enfance*

---

textuels et signes scéniques.
86 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 61.
87 Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes ?*, P.OL., 1996, p. 26.
88 *Ibid.*, p. 26.
89 Entretien avec Thierry De Peretti. Voir en annexe p. 454.
90 Sur la deixis, voir B. Martin, *op. cit.*, p. 198 *sqq*.

ou de *Veillées*, mais aussi *Mystique*, *Fleurs*, *Antique*, *Being Beauteous*, *Vies II*, *À une raison*, *Ornières*, *Ville*, *Villes* I, *Nocturne vulgaire*, *Fête d'hiver*, *Promontoire*, *Scènes*, *H*, etc.), l'usage du présent fonctionne sur un principe déictique, qui montre au moment même où il définit son image. Le présent ancre l'action dans une orientation particulière, devenant le « temps possible de la simultanéité du réel et de la vision »[91]. C'est pourquoi la notion de temps intervient dans tout processus d'adaptation comme l'une des difficultés premières ; ainsi du roman : « Ce qui différencie essentiellement le théâtre du roman c'est la notion de temps. Le roman est un *récit*, plus ou moins imaginé qui se déroule soit au passé, soit au présent, soit dans la fiction (…). Le théâtre, lui, est la *re-création d'une situation* qui ne peut se vivre que dans le Présent : une *représentation* »[92]. On retrouve l'idée de présent comme donnée fondamentale de la théâtralité ; tout tient véritablement à un rapport à l'action, qui s'élabore différemment selon les genres. On peut parler s'agissant de théâtre d'une véritable simultanéité entre action et récit de l'action, d'une fusion entre l'instance narratrice et la narration.

c) Poétique et épique : un rapport rhapsodique[93] au drame

Il importe à présent, en ayant à l'esprit les pistes de réflexion formulées en première partie sur la narrativité du texte rimbaldien, de s'interroger sur les rapports structurels que peuvent tisser entre eux le texte dramatique et le texte poétique. La notion d'épicité peut nous être ici d'une aide précieuse. D'une part en ce que poésie et théâtre tirent tous deux certaines de leurs origines de l'épopée (à un titre différent que le roman) ; d'autre part dans la mesure où l'épique et le poétique peuvent trouver leur identité par opposition au dramatique sous certains rapports[94]. On a vu quel lien se crée entre les aspirations d'un théâtre contemporain qui tend vers le poétique (aussi bien du point de vue de la langue que de celui d'une structure fragmentée qui l'apparente au montage) et la volonté d'avoir recours au texte non théâtral et, plus particulièrement, au texte de

91 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 220.
92 Jean-Louis Barrault, « Le Roman adapté au théâtre », *Écriture romanesque, écriture dramatique*, Cahiers Renaud-Barrault n° 91, Julliard, octobre 1976, p. 32.
93 Nous empruntons cette expression à Jean-Pierre Sarrazac (voir *L'Avenir du drame*, *op. cit.*).
94 Comme le fait par exemple Larthomas sous le rapport des vers (*Le Langage dramatique*, *op. cit.*, p. 401).

poésie. Or ce lien trouve sa justification dans une épicisation du théâtre contemporain, telle que la définit Jean-Pierre Sarrazac à travers l'opposition tranchée, à la fin des années 1950, qui sépare épique et dramatique[95].

Suivons son raisonnement : Sarrazac souligne l'éclatement des genres à l'intérieur même du théâtre, et ira même jusqu'à constater « l'extinction des genres théâtraux ». Mais surtout, observant les réalités « ambivalentes » de l'écriture contemporaine, il analyse ses productions comme des « hybridations (…) entre les grands *modes poétiques*, qui renvoient, eux, à des formes originelles et sont dotés d'une assise anthropologique : l'épique, le dramatique, voire le lyrique »[96]. Il insiste tout au long de son analyse sur le fait que les formes théâtrales auxquelles on a affaire ne sauraient coïncider avec des définitions génériques tranchées : « si ces formes *s'actualisent* à travers les pièces contemporaines, elles ne leur sont plus *transcendantes* »[97]. Ryngaert fait le même constat au début des années 90 : « Il y a une trentaine d'années, la ligne de séparation entre le dramatique et l'épique était parfaitement tracée (…). Tout se passe comme si un mélange de formes était concevable dans le traitement du récit sans qu'il corresponde à une coupure idéologique nette »[98]. S'interrogeant alors sur la survivance du drame et de ses attributs, Sarrazac conclut que « si le drame ressuscite aujourd'hui », c'est bien « en s'émancipant définitivement de la notion de genre »[99]. Le théâtre que décrit Sarrazac manifeste des symptômes qui acquièrent leurs pleins pouvoirs dans le théâtre du montage, puisque finalement l'écriture qu'il prend pour objet s'inscrit dans la lignée d'un théâtre défini comme « postdramatique » par Hans-Ties Lehmann[100]. En effet, pour les dramaturges des années 70-80, « raconter n'est plus suffisant »[101] et l'« une des tendances du théâtre contemporain est de miner la situation et par là de faire reculer les limites du "dramatique" »[102].

---

95 Voir notamment p. 24 de *L'Avenir du drame*, *op. cit.* S'il est vrai que le théâtre dont il parle est celui de la fin des années 70, il semble que sa thèse soit toujours valable (comme lui-même le soutient dans son avant-propos).
96 J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, respectivement p. 148 et 41.
97 *Ibid.*, p. 149.
98 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 80.
99 J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 19.
100 H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, L'Arche, 2002, 1999 pour l'édition originale.
101 J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 62.
102 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 106.

S'édifie alors un théâtre qui s'éloigne du drame à proprement parler, pour aller soit vers un théâtre expérimental, qui se passe de personnages, un art purement scénique dans la lignée d'Artaud ou de Craig, finissant par s'affranchir du texte lui-même, soit simplement vers une écriture qui abandonne la mimésis et manifeste une véritable volonté de défaire l'intrigue[103]. On aboutit à cette esthétique du fragment, où la narrativité et l'intrigue ne sont plus des nécessités de la représentation : « le théâtre d'aujourd'hui s'accommode d'un déficit croissant du continuum dramatique »[104]. Ce processus est parallèle et corrélé au phénomène que nous évoquions plus haut, celui de la création d'un nouveau rapport au sens ; ainsi pour certains auteurs « la perte du narratif se double de la perte du sens, comme s'il devenait tout à fait impossible de "dire", une fois sortis des strictes traditions du récit déjà connu et exploré. Ou comme si (…) la fin de notre culture narrative engendrait une autre façon de raconter »[105]. Jean-Pierre Ryngaert précise plus loin : « Le théâtre raconte encore, mais de moins en moins sur le mode de la prescription et de l'adhésion. Les points de vue sur le récit sont multipliés ou se dissolvent dans des fables ambiguës »[106].

Cette dispersion des thèmes, ce renoncement ultime aux dernières survivances que pouvaient manifester les règles classiques dans la définition de l'action, c'est précisément la nouvelle définition que donne Sarrazac de la différence entre théâtre dramatique et théâtre épique : « L'auteur du théâtre dramatique crée un monde apparemment fait d'une seule pièce ; l'auteur du théâtre épique assemble un patchwork »[107]. On voit alors comment advient la capacité à, et peut-être la nécessité de faire appel à des textes, cette fois non seulement étrangers au théâtre, mais aussi étrangers aux notions élémentaires de ce qui faisait la possibilité du théâtre. Des textes qui n'offrent même plus, comme le faisait le roman, les éléments fondateurs du drame. C'est dans ce contexte que le montage de textes, poétiques ou non, a pu trouver sa légitimité, puisqu'il s'inscrit dans un registre

---

103 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 65.
104 J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 58.
105 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 45.
106 *Ibid.*, p. 66.
107 J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 25. Voir aussi la distinction que fait Paul Zumthor, dans la lignée de Staiger, entre l'épique et l'épopée sous le rapport du conflit écriture-oralité (*op. cit.*, p. 105 ; voir l'ensemble du chapitre 6). Il constate notamment que « destinée à être transmise par la voix, l'épopée partage (…) les caractères linguistiques de toute poésie orale » (p. 115).

qui revendique la « sous-information narrative »[108] (on se souvient que c'est là un des modes d'expression poétique où excelle le texte rimbaldien). Et c'est ainsi que Sarrazac aboutit à la notion de théâtre « rhapsodique », s'appuyant sur la définition du mot que donne le Littré : « Qui est formé de lambeaux, de fragments »[109]. Un théâtre qui se définit par l'entremêlement des thèmes et des registres, mais aussi des valeurs de temps, puisque ces manipulations passent notamment par la substitution d'une « valeur synchronique » aux « valeurs diachroniques »[110] du drame. Un théâtre où l'on ne serait pas surpris que langage quotidien et langage poétique viennent se mêler, ou, pourquoi pas, vers et prose, comme dans *Alchimie du verbe*… « Pratiquer la vivisection. Couper et cautériser, coudre et découdre à même le corps du drame », tel est le mouvement de « l'auteur-rhapsode de l'avenir »[111] selon Sarrazac.

Le théâtre rhapsodique moderne emprunte à la forme épique par différents biais, qui nous éclairent parallèlement sur les motivations du théâtre envers le texte poétique ; d'abord, cette question de la « couture », que Sarrazac envisage comme héritée de l'épopée : « À s'interroger sur l'avènement d'un *théâtre rhapsodique*, c'est-à-dire cousu de moments dramatiques et de morceaux narratifs , on en vient à se demander si notre tradition théâtrale ne recèle pas depuis longtemps une part réfractaire à la forme dramatique, une part *épique* »[112]. Mais surtout, et plus profondément, c'est la mise en présence de plus en plus évidente d'une *voix* qui vient achever de donner au drame une forme épique. La définition aristotélicienne de l'épique (imiter en racontant), dans son opposition à celle du dramatique (imiter en agissant), laisse présager de cette importance de la voix dans l'épopée, qui semble être ce vers quoi les nouvelles dramaturgies sont attirées : « Une partie du théâtre contemporain rejette les catégories du dramatique et renoue avec les traditions narratives du conteur populaire ou avec des formes complexes de récits à plusieurs niveaux qui multiplient les points de vue »[113].

---

108 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 22.
109 Cité par J.-P. Sarrazac dans *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 21.
110 *Ibid.*, p. 56.
111 J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 40-41. Voir aussi la notion de « narracteur » chez Bernard Martin p. 174 *sqq*.
112 J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 36.
113 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 176 (lexique, définition « Épique »).

Cette présence vocale de l'auteur dans son texte, qui amène à relativiser affirmation d'Anne Übersfeld selon laquelle « l'écriture de théâtre (…) n'est jamais subjective »[114], est le point central de la définition que développe Jean-Pierre Sarrazac d'un théâtre rhapsodique. Elle constitue donc une exigence absolue pour légitimer la forme épique du montage :

> Cette présence vocale et gestuelle du rhapsode, (…) j'y ai également recours pour distinguer l'œuvre véritablement rhapsodique du simple zapping post-moderne des formes : montage – ou collage – *indifférent* (c'est-à-dire qu'aucune voix, face au public, ne vient assumer) de formes devenues kitch et atemporelles. Ce qui manque, dans le post-moderne comme dans le néo-classique, c'est cette voix d'écoute et d'inquiétude qui est celle du sujet rhapsodique, c'est la pulsion – la « pulsation » – rhapsodique. Entre les scènes on n'entend rien, car il n'y a rien à entendre. Le monteur post-moderne est un gesticulateur muet.[115]

Elle est peut-être même la condition de possibilité de la prise de parole solitaire, qui caractérise la plupart des spectacles poétiques lesquels, au même titre que le théâtre rhapsodique, « exacerbent le *geste de l'énonciation* »[116]. Par exemple, Sarrazac décèle avec acuité cette présence de la voix dans l'écriture de Koltès[117]. Un texte comme *La Nuit juste avant les forêts*, que l'acteur dit seul en scène, définit peut-être sa différence d'avec un montage poétique par cette présence de la voix de l'auteur, et surtout dans le fait qu'elle demeure une parole adressée. La question de la voix, on l'a vu, reste difficile à résoudre dans le cas de Rimbaud. Et il semble qu'elle posera toujours problème à la représentation puisque « avec la poésie dite sur une scène par des locuteurs-acteurs, c'est le moi "personnel" du poète qui fait retour, en brisant cette loi de l'objectivité. On ne sait plus comment l'entendre : cette voix est-elle celle des personnages disant les poèmes ou celle du poète qui nous parle directement, l'acteur n'étant qu'un emballage translucide ? »[118].

Il est nécessaire de s'interroger un peu plus précisément sur la nature de cette voix rhapsodique. Jean-Pierre Sarrazac la définit comme la voix « du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix de la multiplication des possibles (…). Voix de

---

114 Dans *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 18. Elle se fonde ici sur des critères « classiques » de l'analyse théâtrale.
115 J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 202.
116 *Ibid.*, p. 48.
117 *Ibid.*, p. 202.
118 P. Pavis, article « Poésie au théâtre » du *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 260.

l'*oralité* dans le moment même où elle *déborde* l'écriture dramatique »[119]. L'oralité que fait intervenir Sarrazac dans sa pensée extrait, si l'on peut dire, le théâtre du dramatique, et l'entraîne vers un endroit de la profération du texte où se retrouvent l'épique et le poétique. C'est celui de la poésie orale telle que nous en avons amorcé une description plus haut, et qui se revendique justement d'une relation véritablement épique à la profération du texte : « La nouvelle oralité est également une oralité épique »[120]. Serge Pey définit les exigences d'une approche de la poésie qui sont aussi celles du théâtre rhapsodique ; l'inscription dans le temps du sujet qui profère[121] vient remplacer l'inscription dans le temps de l'action. C'est là, semble-t-il, qu'il faut rechercher la solution à l'adaptation du texte poétique au théâtre, bien plus que dans la recherche de structures narratives communes. En ce sens, le travail que Bernard Martin effectue sur les structures de l'adaptation du roman au théâtre ne peut être véritablement opérant pour notre objet.

Dans une construction dramatique dite « classique », l'auteur disparaît au profit de ses personnages. En 1943, Gouhier définit clairement cette absence de l'auteur au théâtre, par opposition aux autres formes d'art : « L'auteur ne monte pas sur la scène, même sur la scène imaginaire de son lecteur ; il disparaît comme écrivain afin de laisser face à face ses personnages et les témoins de leur vie »[122] . Plus de soixante ans après, Denis Guénoun revient sur cette problématique et lui donne une nouvelle inflexion, liée à l'évolution du rapport au personnage au cours de la deuxième moitié du siècle : « Le drame est donc ce poème qui fait taire la voix du poète, au moins en apparence. C'est le poème dont le poète est exclu, dans lequel sa parole est élidée – selon l'apparence, dans le régime de l'apparaître »[123]. Le drame est « ce poème de la voix interdite ». Dès lors tout se passe comme si la théâtralité naissait de l'*élision* de la voix du poète ; elle est la condition de

119 J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 202
120 S. Pey, *La Langue arrachée*, *op. cit.*, p. 651.
121 Témoin la définition de l'épopée qu'il emprunte à Staiger : « l'épopée est une forme poétique (…) définissable par sa structure temporelle, la position du sujet et une aptitude générale à assumer une charge mythique qui l'autonomise par rapport à l'événement ». Staiger, Entretien au Théâtre des Carmes, Avignon, 1990, cité par Serge Pey dans sa thèse, *op. cit.*, p. 651.
122 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 25. Voir aussi p. 190-191. On peut ici faire un rapprochement, sans toutefois confondre les deux propos, avec les remarques de Jean Giraudoux sur l'auteur de théâtre qui selon lui n'existe pas, s'efface aussitôt la pièce achevée (« L'auteur au théâtre », *Littérature*, Grasset, 1941, réédition Gallimard, « Folio », p. 209-220).
123 D. Guénoun, *Actions et acteurs*, *op. cit.*, p. 34.

l'instauration du dialogue telle que Denis Guénoun la définit. Or cette disparition de la voix auctoriale correspond selon lui à une autre disparition, celle des conditions primordiales de l'acte théâtral. Le dialogue, en s'installant entre deux ou plusieurs voix différentes de celle de l'auteur, élimine celui-ci et de ce fait sa capacité d'échange avec le récepteur.

On peut alors envisager le récital comme une forme de retour à cette situation spectaculaire primitive, celle de l'auteur conteur prenant en charge tout le poids de parole. Il s'agit finalement de retourner le processus, en affirmant que le récital restaure en quelque sorte la voix perdue du poète. Denis Guénoun différencie la voix élidée de l'auteur de théâtre et « la voix lyrique, ancienne ou moderne, où même sous le masque du moi, c'est le poète qui prétend à se faire entendre, qui dit *je* »[124]. Le drame est avant tout, selon lui, un poème qui a été divisé :

> Lorsque l'unité de la vision poétique (…) se laisse solliciter fictivement par la pluralité des voix, il en résulte ce mode de division singulier qu'est le drame. Voix unique distribuée en voix diverses, dont la diversité n'est jouable que sous condition d'éclipse de la voix solitaire qui la porte – sous condition d'aphonie (jouée) du poète, d'un silence fictivement imposé à l'unité d'élocution par quoi le drame est porté. Le drame est ce jeu de la distribution d'une voix, réellement unique et fictivement muette, en une pluralité de paroles, fictivement multiples et réellement prononcées »[125].

Denis Guénoun se demande alors « ce qui reste, dans la forme de cet entre-parlement qu'est le drame, de l'unicité, de la singularité de sa voix » et « où est l'uni-vocalité du poème dramatique (…) que semble définir, par ailleurs, et contrairement à cela, le partage des voix »[126]. Si le poème se définit par l'unicité de la voix, le drame se définit par leur multiplicité. Mais il est sans doute possible de retrouver la source unique de cette division vocale ; Denis Guénoun apporte un début de réponse en suggérant que ce sont les éléments de sa poétique (métrique, prosodie, lexique, tonalité, style) qui détiennent la singularité de la voix, en ce qu'ils en définissent le « timbre ».

On peut alors tenir le raisonnement suivant : s'il n'est pas d'auteur directement présent dans le drame, et que l'écriture contemporaine modifie ce principe, restaurant la

124 D. Guénoun, *Actions et acteurs*, *op. cit.*, p. 34.
125 *Ibid.*, p. 44-45.

présence de l'auteur comme dans le théâtre rhapsodique ; si d'autre part on considère que l'auteur est présent dans le cas de textes de poésie, alors on peut avancer l'hypothèse d'une confusion générique, expliquant le développement parallèle de montages de textes poétiques et d'une écriture dramaturgique où s'affirme la voix de l'auteur. Cette tendance peut en outre s'expliquer par la volonté de revenir à la place de l'auteur dans le théâtre, supplanté par le metteur en scène ; mais c'est là un autre débat. Une réflexion sur la solitude de l'acteur en scène dans la profération du poétique, liée à la problématique du monologue, s'impose pour compléter ces conclusions.

d) Récital poétique et monologue

L'évolution qui peut être constatée dans la perception du dramatique contribue à brouiller toujours davantage les frontières génériques, et dès lors à rendre possible *a priori* le passage à la scène de textes qui ne présentent pas les caractéristiques dramatiques requises. D'un point de vue proprement structurel, l'un des aspects les plus fortement remis en question est celui de la forme dialoguée. Fait d'autant plus remarquable qu'il constituait l'un des critères les plus repérables du genre théâtral[127]. Mais depuis une quarantaine d'années force est de constater que « la notion de théâtralité évolue dans la mesure où le dialogue alterné n'est plus une obligation de l'écriture »[128]. Il est d'abord nécessaire de signaler à nouveau la confusion qui semble régner dans l'esprit des metteurs en scène s'attachant à théâtraliser la poésie, rimbaldienne en particulier. La disparition du dialogue les conduit visiblement à envisager tout texte comme théâtralisable, le texte de théâtre ne se distinguant plus par des critères formels spécifiques. La poésie se prête d'autant mieux à cet amalgame que la dimension irrationnelle (car invraisemblable) et égocentrée du monologue, conçu comme « pensée verbalisée » par opposition à la « parole »[129] que constitue le dialogue, se confond facilement avec l'épanchement lyrique du poème. Cette réalité de l'écriture

126 D. Guénoun, *Actions et acteurs*, *op. cit.*, p. 37.
127 Voir, par Michel Corvin, l'article « Dialogue et monologue » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 255, ou, dans la réédition de ce même ouvrage, l'article « Monologue » d'Anne-Françoise Benhamou (1995, t. II, p. 620-621).
128 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 179 (lexique, définition « Théâtralité »).
129 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 372. Au XVII^{e} siècle, le monologue est conçu comme lieu de « l'expression lyrique

contemporaine ne suffit pas à rendre légitime l'exploitation à la scène de tout texte, même une fois l'objet théâtral libéré de la contrainte formelle du dialogue. Une analyse plus précise du rapport à la théâtralité qu'induit la forme du théâtre non dialogué – lequel ne se confond pas nécessairement avec le théâtre rhapsodique dont nous avons tenté la description – va nous permettre de mettre en lumière certaines pistes utiles à notre réflexion ultérieure, concernant les procédés de réécriture adoptés vis-à-vis du texte rimbaldien.

Il faut d'abord rappeler ce qui fait que le dialogue constitue un élément fondamental de la théâtralité, pour mieux comprendre selon quel type d'évolution sa nécessité ne s'est plus imposée. Le dialogue tire son importance de ce qu'il permet à une action dramatique de se nouer, en introduisant un conflit. Pour Peter Brook (qui pourtant ne refuse pas l'adaptation de textes non écrits pour le théâtre), « l'élément de base d'une pièce, c'est le dialogue. Il implique une tension et suppose que deux personnes ne soient pas d'accord. Ce qui signifie un conflit »[130]. De même, selon Alain Badiou, le « texte de théâtre commence quand deux "personnages" *ne sont pas d'accord*. Le théâtre inscrit la discordance »[131]. Le désintérêt vis-à-vis du drame, en progression constante depuis la fin du XIX^{e} siècle, expliquerait ainsi en partie la disparition de la nécessité d'un dialogue : « Privé de sa fonction traditionnelle de formuler le conflit et de l'amener jusqu'à son terme, à travers une série finie de relations duelles, le dialogue dramatique se résorbe et dépérit tel un organe devenu inutile »[132]. Le monologue apparaît alors comme la volonté de mettre en scène non plus un conflit entre deux protagonistes mais un conflit avec soi-même, ou avec la salle, ou pas de conflit du tout. C'est-à-dire que la parole du théâtre déplace sa fonction et se centre bien davantage sur le contenu de l'énonciation que sur les ressorts de l'action qu'il sert à définir. On en revient à la problématique d'une supériorité du signifiant sur le signifié, qui conditionne pour une grande part l'évolution de l'écriture contemporaine : « À mesure que le dialogue entre en déshérence et reflue de la scène,

---

d'un sentiment » (J. Scherer, *op. cit.*, p. 246).

130 P. Brook, *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, p. 30-31.

131 Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, Éditions de l'Imprimerie nationale, « Le Spectateur français », 1990, p. 76.

s'étale à sa place ce qu'on croyait être sa substance inaliénable : le *langage* »[133]. On assiste alors à ce que Sarrazac définit comme un « crépuscule du dialogue »[134].

Michel Corvin rappelle à son tour l'origine et les causes de ce qu'il appelle quant à lui l'« éclatement du dialogue » : « Le dialogue traditionnel est menacé à partir du moment où il est relayé par toute une stratégie du comportement qui, recourant à la gestuelle (…) ou aux silences (…), réduit le dialogue à n'être plus qu'un élément, parmi d'autres, de l'échange interpersonnel, voire jette la suspicion sur son efficacité et sa sincérité (…). Le dialogue éclate définitivement quand ses éléments constitutifs, les répliques, ne sont plus attribués en propre à des personnages individualisés ». Corvin évoque surtout à ce propos le théâtre de Heiner Müller, dans lequel « le personnage n'est plus l'énonciateur auteur de ses répliques mais un énoncé, absorbé dans le *continuum* d'un récit à la troisième personne »[135]. C'est d'ailleurs ce qui a permis à Georges Lavaudant, comme nous l'évoquions plus haut, d'intégrer des extraits de l'œuvre de Rimbaud au texte d'*Hamlet-Machine*. En réalité, le dialogue n'a pas disparu mais « s'est déplacé. Il se situe moins entre des personnages qu'entre l'auteur (et/ou l'acteur) et le spectateur. De la scène, il cherche à gagner la salle »[136]. C'est peut-être là ce qui est au cœur des intentions d'un metteur en scène travaillant sur Rimbaud : trouver une nouvelle forme de communication avec le public par l'adoption d'une forme neuve, aux frontières génériques floues. Car le dialogue et le monologue sont avant tout des modes de communication, d'où vient que le dialogue peut constituer une fermeture vis-à-vis du public, tandis que le monologue a davantage une fonction d'ouverture. C'est en tout cas de ce principe que partent les écritures actuelles, se réappropriant la réalité du « système fondateur de la communication théâtrale » qui reste « celui d'une parole en quête de destinataire (…). Le véritable dialogue contemporain s'effectue de plus en plus directement entre l'Auteur et le Spectateur »[137].

---

132 J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 112.
133 *Idem*.
134 Titre d'un chapitre de *L'Avenir du drame* de J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 109 *sqq*.
135 M. Corvin, « Dialogue et monologue », art. cit., p. 256. Citons également Francine Maier-Schaeffer : « lorsque Müller, dans *Hamlet-machine*, fait déchirer sa propre photographie sur scène, il thématise la question de la disparition de l'auteur » (*Bertolt Brecht*, Belin, « Voix allemandes », p. 44).
136 M. Corvin, « Dialogue et monologue », art. cit., p. 256.
137 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 104.

Il s'agit alors de déterminer quelle part d'adresse contient le monologue, et dans quelle mesure elle se fait d'abord vers le public[138]. Dans un théâtre comme celui de Koltès (notamment dans *La Nuit juste avant la forêt* déjà évoquée), la parole est moins dirigée vers le public que vers une instance en quelque sorte mythique, à un personnage qui reste muet (« un enfant peut-être, silencieux, immobile »[139]), ou encore au vide. La « stratégie discursive »[140] que constitue le dialogue est non pas annulée mais détournée. Surtout ici, où l'incertitude d'une réponse fonde la langue et où tout se passe comme si le personnage, pour reprendre une expression rimbaldienne, était en avant de sa pensée, assistait à l'éclosion de celle-ci par le moyen du monologue[141]. Dans cette situation de parole à sens unique, l'absence de réponse apparaît comme un ressort dramatique fondamental. Le monologue fonctionnerait alors comme un archidialogue, répondant à ce « sur-dialogue » dont parle Sarrazac à propos de Vinaver, « nouvelle catégorie dramaturgique qui supplante le traditionnel dialogue dramatique » et qui, « se superposant à un langage dialogué que l'auteur considère comme un simple matériau de base et traite comme un "dialogue-objet" (…), définit le nouveau siège d'où s'articulent les significations »[142]. La voix de l'auteur se manifeste ainsi plus précisément dans le monologue ; inhérente à la parole théâtrale, demeure la notion d'adresse, qui trouve son chemin malgré l'absence de structure dialoguée.

À travers cette notion, se lit le caractère fondamentalement théâtral de ces textes ; c'est donc celle-ci qu'il faudra repérer, bien plus qu'une structure dialoguée classique, dans un texte non théâtral que l'on envisage de faire passer à la scène. Nous avons en première partie cherché à dégager certains indices de cette présence de l'autre dans les poèmes de Rimbaud[143]. Il est vrai qu'en dépit de l'absence de dialogue, on perçoit la volonté d'une adresse, notamment dans *Une saison en enfer*. C'est l'un des aspects qui

---

138 Voir Denis Guénoun, *Actions et acteurs*, *op. cit.*, p. 84-85.

139 Bernard-Marie Koltès, texte de présentation pour *La Nuit juste avant les forêts*, festival d'Avignon, inédit. La référence nous a été aimablement fournie par Cyril Desclés. Une variante en existe, parue en quatrième de couverture de l'édition de *Combat de nègre et de chiens* suivi de *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Stock, 1980 : « celui qui l'écoute, silencieusement, immobile. »

140 M. Corvin, « Dialogue et monologue », art. cit., p. 255. Voir aussi « Du genre au "texte", une esthétique de la convergence », art. cit., p. 10.

141 Ces réflexions nous ont été inspirées par Brice Hermann et surtout par Cyril Desclés, dont la thèse en cours (*Le Langage dramatique de Bernard-Marie Koltès*, sous la direction de Denis Guénoun, Université de Paris-IV) traite de ces questions.

142 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 118.

favorisent le mieux la théâtralisation du texte rimbaldien. Néanmoins un manque subsiste, surtout lorsqu'il y a superposition de textes, c'est celui d'une parole qui a *vraiment* pour vocation d'être adressée, et ce dans un temps et dans un lieu concrets, à une « assemblée d'hommes vivants ». Manque qui fonde sans doute le hiatus générique dans la théâtralisation de textes non théâtraux.

Cette forme de nostalgie, qui se manifeste dans le recours à une parole épique, entre alors en jeu dans ce goût pour l'écriture non dialoguée et, plus généralement, pour l'écriture non théâtrale. Dans le souci de retrouver les fondements originaires du théâtre, écrivains et metteurs en scène ont cru identifier dans la forme monologuée les caractères fondamentaux de la parole théâtrale, s'appuyant sur l'idée que « le monologue est une sorte de forme première du théâtre »[144]. Il en appelle à cette fonction rhapsodique qu'identifie Jean-Pierre Sarrazac, rhapsodes dont il rappelle qu'ils « allaient de ville en ville chanter des poésies et surtout des morceaux détachés de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* »[145]. Ce que pointe également Jean-Pierre Ryngaert : « Cette capacité à dire des morceaux "détachés" et parfois "recousus" et comme "raccommodés" est réexplorée avec liberté par les auteurs contemporains »[146]. On voit quel rapport conflictuel, ou de remplacement, se crée entre la fragmentation du nouveau texte et la forme désormais rejetée du dialogue : « À l'organicité du dialogue, les textes théâtraux d'aujourd'hui répondent par le choc de blocs de langage étrangers voire réfractaires les uns aux autres. Par la lutte des langues »[147]. Ce remplacement correspond à un désir de retrouver les structures primitives de la parole théâtrale. On peut en effet imaginer qu'il y a, dans cette volonté de retransmettre la parole rimbaldienne à travers une voix contemporaine, comme un écho de cette nostalgie du poète oral et ambulant. Ce procédé se justifie toutefois généralement mieux, et trouve davantage son efficacité, on va le voir, que la tentative de forcer le texte rimbaldien, de lui donner artificiellement une forme dialoguée en distribuant les répliques entre plusieurs instances. La maladresse (variable selon les cas) de ce type d'aménagements textuels, qu'il nous faut à présent aborder avec précision, tient surtout à

143 Voir *supra*, p. 115-120.
144 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 73
145 Dictionnaire Littré, cité par Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 21.
146 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 73.

ce qu'ils supposent un passage de la voix unique du texte poétique à une voix double, voire triple ou quadruple. Passage qui ne correspond généralement qu'à une lecture superficielle de cette multiplicité, effective pourtant, des voix qui s'expriment et se mêlent dans le texte rimbaldien.

C) La réécriture et les dangers de la « conversation poétique »

Il semble légitime à ce stade de s'interroger sur les modes de fonctionnement linguistiques qu'implique la réécriture du texte, en vue d'une intégration dans un véritable dialogue, pour un passage cette fois effectif du poétique au dramatique. Plusieurs degrés, et dans l'adaptation et dans la réussite, peuvent être cependant définis par ces tentatives. Quoique les frontières en soient toujours assez difficiles à établir, nous nous essaierons à classer en trois groupes ces stades différents de la réécriture[148].

a) Premier degré : la citation in extenso

Dans un premier temps, nous nous attarderons sur les passages de textes qui reprennent des citations de Rimbaud pour les intégrer, intactes, à un texte de leur cru. Nous écarterons les rares cas où des poèmes sont cités et désignés en tant que tels par le récit, comme dans la pièce d'Antoine Bourseiller[149] où, à la dernière scène, Verlaine évoquant un voyage en bateau dit le texte de *Marine*, ou encore dans *Rimbe et Lélian* d'Ariane Walter[150], où Rimbaud récite à Verlaine *Mes petites amoureuses*. Elle reconnaît elle-même[151] que ce type d'interventions frôle bien souvent l'artifice, et choisit de les économiser, c'est pourquoi nous ne nous y attarderons pas. Citons simplement cet exemple où Rimbaud fait connaître le texte de *Aube* à sa sœur Vitalie. Le poème n'est pas

147 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 136.
148 Sur ces questions, voir *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.
149 *Campagne-première*, 2002, non édité. Le texte n'a jamais été monté mais a fait l'objet d'une lecture publique dirigée par Philippe Adrien le 11 février 2002, au Théâtre du Rond-Point à Paris. Voir la fiche en annexe p. 174-176.
150 Ariane Walter, *Rimbe et Lélian* (aussi appelée *Rimbaud-Verlaine, l'amour fou*), texte non édité. La pièce fut d'abord créée dans un cadre scolaire en 1992 puis fit l'objet de tournées et de reprises, notamment en 1996 au Guichet-Montparnasse et en 1998 au Lucernaire (Paris). Voir la fiche en annexe p. 218-224.
151 Entretien avec Ariane Walter, le 29 novembre 2000. Voir en annexe p. 518-519.

simplement récité, il est intimement intégré à la dramaturgie[152]. C'est moins le cas dans la pièce de Georges Bonnamy, où Rimbaud récite *Le Bateau ivre*. Le contexte est plausible : une réunion de poètes, dans l'atelier de Fantin-Latour, au moment de peindre *Le Coin de table*. Il le resterait sans doute si le poème n'était pas récité intégralement, ce qui a pour effet de désamorcer la dimension dramatique de la pièce, pour la faire entrer dans le registre du récital[153].

La pièce de Jean-Bernard Torrent, *Sur la côte et l'autre bord*[154], constitue quant à elle un cas limite de citation *in extenso* : l'auteur n'a pratiquement pas intégré d'ajouts personnels au texte de Rimbaud (constitué ici uniquement de la correspondance africaine), et pourtant ce dernier est agencé de telle manière que l'on a le sentiment d'avoir affaire à une véritable réécriture, dont les ressorts seraient essentiellement structurels. Tout est donc composé à partir de la correspondance en Afrique et des lettres d'Isabelle à sa mère. On trouve toutefois quelques occurrences du *Rapport sur l'Ogadine*[155] ou encore du récit épistolaire de la traversée du Gothard[156] (texte qui est d'ailleurs pris en charge par Isabelle). On a donc affaire à la transposition sous une forme poétique, en vue d'en constituer un objet de théâtre, d'un matériau entièrement pragmatique. Ces nombreux aménagements rendent périlleuse l'efficacité d'un texte qui présente parfois les allures d'un découpage quelque peu artificiel. Il relance non seulement le débat de l'adaptation pour la scène d'un texte non théâtral, mais aussi celui de l'intérêt de la correspondance africaine en tant que matériau littéraire.

Torrent justifie son choix par la présence au sein de ces lettres d'un rythme particulier, propre selon lui à devenir matériau théâtral : « Il m'avait semblé y débusquer une modernité haletante et comme inapaisée, le souci de l'inventaire d'un monde sinon, carrément, de son invention »[157]. Il est vrai que ce qui frappe dans ce montage, on l'a déjà dit, c'est sa dimension incantatoire, l'importance du rythme et de la répétition dans ce

152 Le jeu de scène assimile la petite sœur à l'aube : Rimbaud l'embrasse sur « j'ai embrassé », elle lui chuchote à l'oreille sur « une fleur me dit son nom », il lui soulève les jupes sur « je levai un à un les voiles », etc.
153 Georges Bonnamy, *L'Homme aux semelles de vent*, Paris, Debresse, 1941, acte II, p. 64-68.
154 Texte non édité. La pièce a été créée en janvier 1992, au petit Odéon (Paris), dans une mise en scène de Patrick Haggiag. Voir la fiche en annexe p. 285-288.
155 10 décembre 1883, publié en 1884 dans les *Comptes rendus des séances de la Société de Géographie* (p. 612-617 de l'édition des *Œuvres* à la Pochothèque).
156 Lettre aux siens du 17 novembre 1878.

processus de re-poétisation des textes « commerciaux » de Rimbaud. Torrent joue sur l'aspect extrêmement surréaliste de l'expression. Un certain nombre de phrases énigmatiques émaillent son texte ; arbitrairement, semble-t-il, découpées dans la correspondance, elles acquièrent une dimension poétique uniquement par leur impertinence grammaticale (« Je suis long », p. 5 et 24). Des paroles parfaitement sensées dans le contexte de la correspondance sont revêtues dans ce nouveau cadre d'une ambiguïté troublante. Enfin, le montage repose sur un malentendu presque pratique, et dès lors assez révélateur, puisque à l'origine, le texte était conçu pour n'être dit que par un seul personnage. Seulement, le résultat n'étant que peu convaincant du point de vue dramaturgique, Torrent décida de distribuer son texte entre quatre instances : *Lui*, *Isabelle R.*, *L'autre* et *Djami*. Ce montage, nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, génère surtout une impression de gratuité dans la distribution des répliques, les autres personnages prenant souvent en charge la parole de Rimbaud sans que cela ne se justifie véritablement. En dépit de certains aménagements heureux (des rapprochements entre fragments de lettres par exemple[158]), la critique fut plutôt sévère à l'égard de cette tentative : « 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 télescopages 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 »[159].

Jean-Pierre Cliquet et Jean-Louis Cousseau font le même type d'expériences, celle du drame écrit avec les mots du poète dans *Mon frère Arthur*[160], à la différence que tous types de textes sont alors mêlés pour construire une dramaturgie. Là encore, le recours aux lettres ou aux journaux permet, davantage que les poèmes, de contourner la difficulté et de puiser la dramaticité là où elle a le plus de chances d'être. Mais ce procédé a aussi pour avantage de permettre au dialogue d'acquérir une véritable épaisseur, en ce que le

---

157 Lettre que nous a adressée Jean-Bernard Torrent le 13 mars 2001.
158 Par exemple, les phrases « Une année là vieillit les gens comme quatre ans ailleurs » – légèrement modifiée (lettre aux siens du 5 mai 1884) et « une année ici en vaut cinq ailleurs » (lettre aux siens du 20 février 1891) sont juxtaposées.
159 Pierre Marcabru, « À l'estomac », *Le Figaro* du 6 janvier 1992.
160 J.-P. Cliquet et J.-L. Cousseau, *Mon frère Arthur*, texte non édité, créé le 21 mars 1991 au théâtre d'Arras. Voir

principe de construction est souvent d'ordre argumentatif. On peut citer un échange entre Isabelle Rimbaud et les deux personnages au statut indéfini, *Baou* et *Voringhem* (noms tirés du poème *Dévotion*) qu'ont inventé les auteurs pour l'occasion :

> *Isabelle* : « Pour le côté irréligieux, je vous dirai seulement : le blasphème implique nécessairement la foi... S'il a outragé la religion, il ne l'a jamais niée. »
> *Voringhem* : « Je n'ai jamais été de ce peuple-ci ; je n'ai jamais été chrétien ; je suis de la race qui chantait dans le supplice. » (p. 26)

À l'argumentaire d'Isabelle, le personnage répond par une phrase extraite de *Mauvais Sang*, manière d'intégrer dans le schéma dramatique l'une des problématiques rimbaldiennes les plus délicates, celle de la prétendue conversion de Rimbaud sur son lit de mort[161]. Sur le plan littéraire, d'autres transformations peuvent en outre susciter l'intérêt ; ainsi, tandis que Voringhem récite les voyelles dans l'ordre alphabétique (qui est celui repris par Rimbaud dans *Alchimie du verbe*), Baou renchérit et le corrige avec l'ordre choisi par Rimbaud dans le *Sonnet des Voyelles*, semblant par là signifier que c'est ce dernier qui est le plus *rimbaldien*, prise de position suffisamment rare pour être signalée.

D'autres expériences, plus ponctuelles, de citations *in extenso* sont réalisées dans le cadre de textes davantage tournés vers la reconstitution biographique. C'est le cas notamment de la pièce d'Antoine Bourseiller déjà évoquée, dont la prose aux allures poétiques (inversions syntaxiques, métaphores,…) s'insère à grand peine dans le cadre très réaliste de la relation entre Rimbaud et Verlaine. Ceux-ci, désignés respectivement comme *Le premier* et *Le deuxième*, dialoguent tout en intégrant parfois des phrases empruntées à la biographie (à titre d'exemple, *Le premier* reprend parfois scrupuleusement les termes de la lettre à Paul Demeny). Si les citations aussi strictes sont rares, l'ensemble reste dans le registre de la référence. Ce parti pris met en lumière l'une des faiblesses majeures du genre, à savoir que l'aménagement sous forme de dialogue d'un texte conçu comme univocal, pour reprendre le terme de Denis Guénoun, conduit

---

la fiche en annexe p. 243-245.

161 Voir notamment Yves Reboul, « Les Problèmes rimbaldiens traditionnels et le témoignage d'Isabelle Rimbaud », *A. Rimbaud 1, images et témoins*, sous la direction de Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n° 323-326, Paris, Minard, 1972, p. 95-105, Pierre Brunel, *Va-et-vient. Hugo, Rimbaud, Claudel,* Paris, Klincksieck, 2003, p. 93 *sqq*. ou encore Jean-Luc Steinmetz, *Arthur Rimbaud, une question de présence*, nouvelle édition, Paris, Tallandier, « Figures de proue », 1999 (1991 pour la première édition), p. 404-406.

rapidement à l'élaboration d'un objet sinon artificiel, du moins difficile à présenter comme véritablement théâtral. Dans le cas présent, Verlaine et Rimbaud semblent absents l'un à l'autre, du fait qu'ils s'expriment tous deux par le filtre de leur voix écrite. Antoine Bourseiller constate lui-même la difficulté d'un tel procédé :

> 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 (…). 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.

La nouvelle version que Bourseiller projetait de composer du texte témoigne de cette difficulté, puisqu'il souhaitait expérimenter un autre type de procédé, « en gardant le carcan du texte inventé mais en réécrivant le texte de Verlaine et de Rimbaud comme un texte moderne de nos jours »[162]. La pièce n'a pas été réécrite, mais l'intention ici formulée nous éclaire sur les solutions possibles aux problèmes que pose l'adaptation.

Par ailleurs, on constate qu'en vue d'une insertion dans un dialogue, ce sont les citations tirées de lettres qui fonctionnent le mieux lorsqu'elles sont *in extenso*. Ainsi Roger Défossez se sert-il dans *L'Heure verte* d'une lettre que Rimbaud écrivit à Verlaine en 1873 (pour l'implorer de revenir à Londres après qu'ils se sont querellés), en construisant un dialogue direct entre les deux amants. L'ayant rencontré dans la rue, Rimbaud tente de convaincre Verlaine de le suivre : « Avec moi seul tu peux être libre. Songe à ce que tu étais avant de me connaître »[163]. Un épisode de leur relation est confondu avec un autre pour les besoins du théâtre, et ce avec le concours du texte authentique. Le statut particulier de la lettre, qui suppose un interlocuteur sinon direct du moins acquis, rend son usage assez fréquent dans ces reconstructions de dialogues. Le témoignage de Sabeline Amaury, lisant la lettre d'Isabelle à sa mère dans le spectacle de Michel De Maulne[164], nous éclaire sur ce point :

---

162 Entretien avec Antoine Bourseiller, le 18 mars 2003. Voir en annexe p. 441. Le souhait d'une réécriture fut formulé par l'auteur en mars 2003.
163 *L'Heure verte*, *op. cit.*, p. 34. La citation originale était « resonge à ce que tu étais… », lettre à Verlaine du 5 juillet 1873.
164 *Enfer et illuminations*, spectacle déjà cité. Voir la fiche en annexe p. 254-258.

> 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.

Dans le cas des lettres du Voyant intégrées au montage dit par De Maulne lui-même, le problème pouvait être contourné : « 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 »[165]. Dans la pièce écrite par Malet et Rachline[166], de nombreux extraits de lettres sont intégrés au discours ; mais il arrive bien souvent que l'on ressente désagréablement la rupture entre le discours écrit pour être dit et le discours épistolaire, fait pour être lu silencieusement[167].

Concernant les extraits poétiques, le texte d'*Une saison en enfer*, en ce qu'il prend la forme d'une confession et met en perspective, on l'a vu, la présence d'un interlocuteur, se voit lui aussi souvent convoquer dans le cadre de ces procédés de « dialoguisation ». Ainsi, malgré le grand réalisme de *Rimbaud, dernière escale*, Malet et Rachline intègrent beaucoup de citations aux dialogues, dont l'essentiel est tiré d'*Une saison en enfer*. Un exemple intéressant est celui du détournement de la phrase « Je me crois en enfer, donc j'y suis » (p. 47). Dans le contexte poétique, elle formule une angoisse, l'enfer étant le lieu métaphorique où s'accomplit la descente en soi. Dans la pièce réaliste, l'enfer en vient à désigner le cadre réel de son existence, la ferme de Roche où il est enfermé en huis clos avec sa mère et sa sœur. Bien souvent d'ailleurs, le délire pathologique de Rimbaud dans ses derniers instants vient légitimer l'intervention d'un discours poétique. Il est vrai que, d'après le témoignage d'Isabelle, les mots prononcés par Rimbaud dans ces moments-là présentaient des similitudes frappantes avec certains passages des *Illuminations*. En revanche, il demeure peu crédible que la mère, comme c'est le cas ici, en vienne à citer la lettre du Voyant puisqu'elle n'avait aucun moyen de la connaître.

---

165 Entretien avec Sabeline Amaury. Voir en annexe, p. 424-425.
166 Laurent Malet/Michel Rachline, *Rimbaud, dernière escale*, texte non édité. La pièce a été créée en 1999 au Théâtre Molière/Maison de la Poésie à Paris, dans une mise en scène de Nada Strancar. Voir la fiche en annexe p. 202-213.
167 Par exemple, les termes d'Isabelle revendiquant ses droits sur l'œuvre de feu son frère paraissent bien solennels pour un discours oral (p. 42 du tapuscrit).

Qu'elle cite le texte d'*Une saison en enfer*, voire ses brouillons[168], n'est pas beaucoup plus crédible. Cela donne à ces citations le statut d'un langage qui se veut quotidien, et non celui d'une citation affichée comme telle, ce qui s'accorde parfois assez mal avec le naturalisme qui caractérise l'ensemble de la pièce.

Chez Défossez, Rimbaud provoque Verlaine par une citation d'*Alchimie du verbe* : « La morale est la faiblesse de la cervelle » (p. 40). D'autres exemples ponctuels peuvent être donnés d'un aménagement des constructions poétiques : dans *L'Éternité*, la phrase « Elle est retrouvée./Quoi ? – l'Éternité » peut être distribuée entre deux, voire trois personnages. C'est le cas dans le spectacle de Jérôme Pouly, où Isabelle (en voix *off*) répond « Quoi ? » à Rimbaud (en scène)[169]. Mais plus généralement, on constate qu'à l'exception du cas de *Vierge folle*, rares sont les occasions où les structures dialoguées offertes par les poèmes rimbaldiens, telles que nous avons pu en noter certaines en première partie[170], font l'objet d'une exploitation véritable dans les reconstitutions. On pourrait en déduire qu'il est bien plus nécessaire aux auteurs, pour parvenir à une théâtralisation véritable, de se détacher des structures formelles du texte que de s'y conformer et d'y couler leur propre discours.

Pour conclure, à mi-chemin entre la citation *in extenso* intégrée au texte et la récitation de poèmes affichée comme telle, on citera quelques cas où l'intégration du texte poétique est légitimée par un contexte particulier. Ainsi, dans la pièce de Défossez, des extraits de *Mauvais Sang*, de *L'époux infernal*, et enfin de *L'Éternité* (dans la version de la *Saison*) sont dits par un Rimbaud ivre, tout comme s'il improvisait ou avait l'intuition de ses poèmes à ce moment précis (p. 37). Le même procédé, inversé, est à l'œuvre dans la pièce de Philippe Faure *Moi, Paul-Marie Verlaine, père et mère*[171] ; Verlaine, en proie à un délire lié à sa maladie et aussi sûrement à la peur de mourir, cite régulièrement des fragments de textes appartenant au passé. Des citations apparaissent

---

168 L. Malet/M. Rachline, *op. cit.*, respectivement p. 29 et 48. Dans le premier cas, signalons que la dernière version de la pièce renonçait à la citation.

169 Jérôme Pouly, *Un auteur, un acteur... une heure avec Arthur Rimbaud*, Studio-Théâtre de la Comédie-Française, mai 2004. C'est également ce qui se passe dans la lecture à la Comédie-française, où deux des lecteurs se répondent sur ce texte, ou chez Marius Constant, où c'est Rimbaud et Verlaine qui se le distribuent (voir les fiches en annexe, respectivement p. 246-253 et 338-342).

170 Voir *supra*, p. 118-120.

171 Texte édité chez Dumerchez - Théâtre de la Croix Rousse, 1995. La pièce a été créée le 29 mai 1995 au Théâtre

également intégrées telles quelles dans la conversation ; ainsi de cette phrase tirée de « Plates-bandes d'amarantes… » : « C'est trop beau ! trop ! Gardons notre silence », dont Verlaine use comme d'un conseil envers le jeune homme à qui il se confie. Dernière modalité de la citation affichée comme telle, celle qui passe par l'allusion entendue à un poème. Citons cet échange entre le Verlaine vieux et son ami Cazals, toujours dans la pièce de Défossez : « *Verlaine* : Je n'avais aucune intention de couler le *Bateau ivre*. *Cazals* : « Tout de même, tu as failli lui faire "deux trous rouges au côté droit". *Verlaine (appréciant)* : Pas mal » (p. 41).

b) Deuxième degré : réécriture et allusion

Un second degré de transposition correspondrait davantage à ce que nous pourrions définir comme l'*allusif*. Bien que l'allusion puisse atteindre divers niveaux d'évidence, cette notion nous semble appropriée, dans la mesure où elle véhicule l'idée de référence, sans que la citation ne soit directe. C'est de loin le degré le plus intéressant de notre point de vue, en ce qu'il implique un effort de transposition réel. Cependant c'est aussi à ce niveau que les risques de maladresse et de contresens sont les plus importants. La confrontation entre deux niveaux de langage d'une part, quotidien et lyrique, et deux styles génériques d'autre part, le théâtral et le poétique, y est souvent l'occasion de violentes critiques, notamment de la part des rimbaldiens exigeants. En témoigne la réaction de Rémi Duhart à propos d'*Abdu Rimb*, une pièce en forme d'opéra écrite par Serge Rivron[172] et que nous analyserons davantage sous l'angle musical ; citons néanmoins cette remarque de Duhart : « 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 »[173]. Dans le cadre des diverses reconstitutions dramatiques qui ont été faites de la vie de Rimbaud, les auteurs cèdent en effet bien souvent à la tentation de citer le texte de Rimbaud sous le propos de la conversation ordinaire. Clin d'œil aux spécialistes, ou volonté de laisser penser que

---

du Point du Jour à Lyon, dans le cadre de la Biennale Théâtre Jeunes Publics. Voir la fiche en annexe p. 165-168.

172 Écrit en 1990, il n'est créé qu'en 1998 par Emmanuel Depoix avec les élèves du lycée Chaptal à Paris. Voir la fiche en annexe p. 359-363.

173 Rémi Duhart, comptes-rendus de théâtre, *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, *op. cit.*, p. 126.

Rimbaud était poète à toute heure et parlait comme il écrivait ? En vérité ce type d'incursions du poétique dans le quotidien fait souvent l'effet d'un alibi que se donne l'auteur, lequel s'attache davantage à la biographie mythique qu'à l'œuvre elle-même.

C'est le cas dans la pièce de Malet et Rachline. Y alternent ces deux modes de convocation de la référence poétique[174]. Elle sert parfois à justifier une situation concrète, quand elle veut faire croire à l'inverse, à savoir que c'est la situation qui justifie la citation. C'est le cas lorsque Rimbaud, amputé, chute de son lit (anecdote authentique[175]) et constate avec amertume : « Me voici rendu… rendu enfin où je dois être… Au sol… », allusion au « je suis rendu au sol » de *Adieu*. Certaines répliques constituent même des morceaux de bravoure dans la réécriture. Pour construire une tirade, les auteurs empruntent à *Promontoire* ainsi qu'à *Mauvais sang*, dans lesquels ils découpent et remanient des extraits, non sans une certaine virtuosité. On signalera enfin la référence au *Bateau ivre*, lorsque Rimbaud demande à sa sœur : « T'es-tu déjà rêvée bénie par les tempêtes ? ». Il est intéressant de noter que là encore, l'essentiel des allusions sont tirées d'*Une saison en enfer*, ce qui peut être envisagé comme une preuve du caractère dramatique, au niveau de la langue même, que propose ce texte .

D'autres exemples peuvent être cités parmi les plus représentatifs. Dans la pièce de Christopher Hampton notamment, le propos est souvent émaillé de ces références. Elles y sont suffisamment discrètes pour que le discours n'en devienne pas artificiel (ce qui explique sans doute qu'un film grand public ait pu être tiré du scénario de la pièce)[176]. On remarque que le propos sur l'amour, que nous avons choisi de faire correspondre à celui que formule l'Époux infernal dans *Vierge folle*, constitue une prise de position notable, dans la mesure où elle confond la vision de l'amour qu'exprime le narrateur de la *Saison* avec celle que l'on prête à Rimbaud. Cet exemple manifeste surtout les risques qu'implique la transposition de visions poétiques dans le registre biographique. Néanmoins, le ton parvient à trouver un équilibre global assez juste entre quotidienneté et poésie. La question du dosage est finalement au centre des préoccupations de ceux qui

174 Pour le détail des réécritures, voir le tableau en annexe, p. 531-532.
175 Voir Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Fayard, 2001, p. 1142.
176 Un tableau des correspondances permet là aussi d'avoir un aperçu du type de transferts opérés (voir en annexe p. 530).

tentent ce type de réécritures. Le résultat en sera plus ou moins quotidien, plus ou moins poétique selon l'impulsion que l'auteur veut donner à sa pièce. Hampton se décide pour plus de réalisme. Les allusions sont parfois très discrètes ; ainsi, à la scène 2 de l'Acte I, il fait dire à Mme Mauté de Fleurville, belle-mère de Verlaine, à propos de Rimbaud qu'elle vient de rencontrer : « il a ajouté... ne me dérangez pas, je m'occupe des affaires de mon père. Et il m'a montré le soleil ». Cette possible allusion au « fils du Soleil » de *Vagabonds* permet à Hampton un amalgame textuel, lequel reflète l'amalgame plus global entre le Rimbaud biographique et la voix qui s'exprime dans ses textes (même s'il est vrai que les textes les plus souvent exploités – *Une saison en enfer* et *Vagabonds* – sont communément admis comme les plus explicitement biographiques).

Le réalisme est également de mise dans *Rimbaud, l'enfant perdu*[177] de Pierre Grève et Victor Camarat, pièce qui malgré l'intervention fantaisiste d'un « Ange », s'affirme comme une véritable reconstitution biographique. On y suit, en neuf tableaux, l'itinéraire du poète, depuis les bancs du collège à Charleville jusqu'à son départ pour l'Orient. Ces « sketches réalistes » s'organisent autour d'une langue tout aussi réaliste, qui se permet parfois quelques échappées poétiques, légitimées par le statut du personnage principal. C'est l'occasion pour les deux auteurs d'intégrer à des conversations quotidiennes certaines formules rimbaldiennes fameuses, tirées de poèmes tout autant que de lettres[178]. On s'aperçoit de nouveau que l'essentiel des références font allusion à la correspondance et à *Une saison en enfer*, avec une nette préférence au sein de cette dernière pour les deux *Délires*, *Alchimie du verbe* d'une part et *Vierge folle* d'autre part. La dimension théorique du premier et l'oralité du second rendent ces deux textes effectivement plus disponibles à une intégration dans un dialogue. Pour ce qui est des exceptions, on s'aperçoit finalement que *Vagabonds* constitue pour ainsi dire une référence obligée ; sans doute, comme nous l'avons déjà signalé, la projection biographique qui est généralement faite sur ce poème explique-t-elle sa convocation presque systématique par les dramaturges s'attachant à la vie de Rimbaud. C'est finalement au même cas que l'on a affaire avec le mélange entre

177 Texte non édité. La pièce a été créée le 24 janvier 1939 au Théâtre de l'Abri (Paris), dans une mise en scène de Georges Rollin qui jouait en outre le rôle de Rimbaud. Voir la fiche en annexe p. 177-186.
178 Un tableau nous fournit là aussi une vue globale des transformations opérées par les deux auteurs (voir en annexe, p. 528-529).

Ma bohème et *Sensation*, intégrés au discours quotidien. Quant à *Aube*, la transformation n'est pas inintéressante en ce qu'une métaphore poétique y est utilisée à des fins psychologiques, autre forme de transposition du discours poétique dans un registre conversationnel.

On trouve d'autres exemples de ces transpositions, toujours tirés de la correspondance ou d'*Une saison en enfer*. Chez Défossez, une phrase extraite d'*Alchimie du verbe* (« J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges ») est restituée à un contexte plus réaliste, par le biais d'un ancrage spatial et d'une adaptation sur le plan temporel : « À Paris, j'écrirai les silences, les nuits. Je noterai l'inexprimable. Je fixerai les vertiges... » (p. 32). Ou encore chez Bourseiller, où c'est l'inscription dans le temps qui permet l'intégration au discours ; le « Nous sommes aux mois d'amour » dont Rimbaud inaugure sa lettre à Théodore de Banville du 24 mai 1870 devient dans le cadre de la conversation avec Verlaine « L'été dernier, nous étions au mois d'amour » (p. 1). Plus loin, c'est à l'inverse le passé qui devient du présent, avec le passage de « J'aimais (…) la littérature démodée (…), petits livres de l'enfance » (*Alchimie du verbe*) à « J'aime aussi la littérature démodée, comme toi, les livres de l'enfance » (p. 20). L'auteur tente d'intégrer dans une chronologie biographique des éléments fournis par la chronologie poétique. C'est à peu près le même procédé qui est utilisé par Ariane Walter, lorsqu'elle intègre des éléments poétiques à un discours introspectif. On peut citer à titre d'exemple cette réplique de Rimbaud : « Un jour, dans ma vie, il sera midi. Plus d'enfance. Plus d'excuse » qui évoque *Aube*, ou cette autre : « J'ai rêvé d'un opéra et je joue un vaudeville ! » qui fait référence à *Alchimie du verbe*. Dans tous les cas évoqués, le réalisme est respecté tandis que le choix d'un matériau poétique est légitimé par la référence.

Inversement, lorsque le dosage penche davantage du côté de la poésie, on obtient des textes tels que celui de Philippe Lüscher, qui tend vers un langage poétique légèrement dramatisé. En effet, *Rimbaud-Verlaine, drôle de ménage*[179], sous les

[179] Philippe Lüscher, *Rimbaud-Verlaine, drôle de ménage*, Lausanne, Éditions de l'Aire, Société Suisse des Auteurs, Théâtre Suisse, 1991. La pièce a été créée en mai 1991 au Théâtre Poétique de l'Orangerie (Genève), dont Philippe Lüscher était le directeur de 1996 à 1999. Voir la fiche en annexe p. 169-171.

apparences d'une reconstitution biographique (ce texte met en scène la dernière rencontre entre Rimbaud et Verlaine, à Stuttgart en 1875, mais le lecteur ou spectateur est vite détrompé), élabore un langage qui parvient à trouver et à conserver son originalité tout en puisant dans la poésie de Rimbaud (et de Verlaine). La langue est empreinte d'étrangeté et revendique sa dimension poétique. Lüscher se réapproprie véritablement le texte poétique en le modifiant, non seulement pour l'intégrer à un discours théâtral, mais aussi pour marquer une prise de parti provocatrice, portant sur la pensée poétique rimbaldienne. Il fait par exemple dire à Rimbaud :

> je vais réinventer la couleur des voyelles
> là où personne ne parle de soi-même
> réinventer une charge poétique
> inaccessible
> à tous les sens (p. 34)

La modification d'« accessible » en « inaccessible » constitue une prise de position à la fois verbale et idéologique, puisqu'elle semble signer l'échec de la quête rimbaldienne. La langue reste parfaitement hermétique, du fait de ce qui apparaît comme une confusion entre la rupture syntaxique systématique d'une part, et la volonté de conférer un caractère oral à la langue poétique de Rimbaud d'autre part. Dans cette optique, certains extraits de poèmes sont transformés pour s'intégrer à une forme plus proche de la conversation : « Ah ! Que le temps vienne,/Où les cœurs s'éprennent » de *Chanson de la plus haute tour* devient « Seul le temps à venir est celui dont je m'éprends » (p. 15).

Philippe Faure quant à lui manipule avec adresse ces annexions textuelles, quand bien même il ne met pas en scène directement le personnage de Rimbaud. Il traite de la rencontre entre Verlaine et un jeune homme, lequel rappelle au poète le fils qu'il a perdu ainsi que ses jeunes amants, Rimbaud et Lucien Létinois. C'est pour Faure l'occasion de manier la langue poétique au sein du cadre théâtral, sans passer par la citation directe mais en puisant dans l'œuvre des deux poètes. Verlaine est plus fréquemment cité que Rimbaud, néanmoins ce dernier fait lui aussi l'objet de quelques détournements : citons par exemple ce mariage entre *Alchimie du verbe* et *Matinée d'ivresse* : « il arracha "l'étincelle d'or de la lumière nature", il me "promit d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal… afin que nous amenions notre très pur amour" et puis enfin, il "inventa la

couleur des voyelles » (p. 15). Au-delà de la dimension un peu artificielle de ce collage, il est intéressant de noter que Faure conserve les guillemets (perdus pour l'auditeur). Cette concession aux droits de l'auteur semble l'autoriser à modifier la phrase, notamment sur le plan des verbes. De même, plus loin, le futur remplace le passé de *Vierge folle* dans « je relèverai les ivrognes dans les rues noires » ou d'*Alchimie du verbe* dans « je m'habituerai à l'hallucination simple » (p. 34). Tout se passe comme si Verlaine voulait reprendre le rôle de l'Époux infernal, que Rimbaud décrit davantage pour lui-même dans la *Saison*.

On voit qu'il reste difficile de faire une pièce sur un poète sans en citer quelques vers, et que, dans le même temps, il est tout aussi difficile, voire impossible, d'intégrer sans artifice le discours poétique au discours dramatique. C'est d'ailleurs ainsi que Franck Venaille et Georges Bœuf se justifient de ne faire apparaître Rimbaud que très brièvement dans leur opéra *Verlaine, Paul* : « il nous a semblé que le texte ne pouvait que parodier ce que se dirent, vraiment, les deux hommes : les deux génies ! »[180]. La parodie guette, dès que l'on veut restituer un discours enterré par le temps et l'histoire. Si le risque augmente s'agissant d'un poète, que craindre alors des échanges entre deux d'entre eux… Ariane Walter n'a pas les mêmes scrupules ; au contraire, c'est la possibilité d'avoir recours à une langue poétique qui fait pour elle l'intérêt de telles reconstitutions : « 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 »[181]. Deux attitudes qui marquent les versants opposés d'un problème que pose toute réflexion sur l'adaptation, celui de la fidélité au texte. Le véritable problème tient au fait que cette inscription dans la quotidienneté ruine la spécificité que revendique la création poétique. Le style de Rimbaud est réduit à une forme, et la vision à l'image.

---

180 Note d'intention pour *Verlaine, Paul*, opéra de Franck Venaille (livret) et Georges Bœuf (musique), composé en 1995 et créé en 1996 à l'Opéra de Nancy dans une mise en scène d'Antoine Bourseiller. Voir la fiche en annexe p. 364-368.

181 Entretien avec Ariane Walter. Voir en annexe p. 518.

c) Troisième degré : la réécriture d'une pensée

À un troisième degré, peut être défini un mode d'adaptation qui correspondrait à une citation non plus du verbe, mais bien plutôt de la pensée rimbaldienne, telle qu'elle s'élabore à travers ce verbe. De fait, on trouve dans certaines pièces des passages entiers qui, sans reprendre les termes propres employés par Rimbaud, fonctionnent comme des paraphrases directes de ses propos, identifiables tout de même par une proximité du lexique[182]. Il s'agit notamment d'extraits de sa correspondance ou d'*Une saison en enfer*, textes où Rimbaud élabore le plus clairement son art poétique. Les idées qu'il développe, ses aspirations, y font l'objet d'une transposition, comme si l'auteur imaginait la façon dont Rimbaud exprimait au quotidien ce que sa poésie ou ses lettres voulaient définir. C'est pour les auteurs l'occasion de donner une légitimité pédagogique à leur texte, ou bien de participer à cette sorte de compétition de la compréhension qui entoure l'œuvre de Rimbaud. On comprend dès lors que contresens et détournements illicites de la pensée puissent être légion dans ces paraphrases.

Georges Bonnamy offre un modèle de ces paraphrases quelque peu réductrices de la pensée de Rimbaud. À l'acte II de sa pièce, il met en scène Rimbaud parmi les poètes parisiens de l'époque. Il lui fait exposer ses théories, en une transposition contestable des lettres du Voyant. La langue y est rendue artificiellement grossière, et surtout la pensée y est réduite à l'expression d'un désir adolescent de bouleverser les codes sociaux et littéraires :

> 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)

182 On songe ici au travail opéré par Nicolas Bataille et Akakia Viala dans leur pastiche de *La Chasse spirituelle* (Paris, Mercure de France, avec une introduction de Pascal Pia, 1949).

Les formules se font slogans, insérées dans une paraphrase simplificatrice de l'art poétique de Rimbaud. La volonté de faire passer l'expression poétique dans le registre conversationnel ne peut avoir d'autre conséquence que la réduction du poème visionnaire à un simple discours imagé.

Christopher Hampton sait mieux éviter ce danger, en ce qu'il s'approprie davantage la pensée de Rimbaud. Il écrit pour son personnage des répliques où, certes, l'on reconnaît diverses références mêlées aux lettres du Voyant ou à *Une saison en enfer*, mais où la citation n'est pas immédiatement repérable :

> « j'ai compris que, pour être le premier poète de ce siècle (...), ce dont j'avais besoin c'était tout expérimenter dans mon corps » (Acte I, scène III) ;
>
> « j'ai décidé d'être tout le monde (...). J'ai décidé d'être le Christ. J'ai décidé de créer le futur » (Acte I, scène III) ;
>
> « Quand j'étais jeune, tout en or et infaillible, je voyais l'avenir avec une certaine clarté. Je voyais les échecs de mes prédécesseurs et il me semblait pouvoir les éviter. Je savais que ce serait difficile, mais je pensais qu'il ne me manquait qu'une chose – l'expérience – et que je pourrais me transformer en pierre philosophale (…). Je me suis dit, en adoptant le style d'apocalypse qui convenait : tu seras injurié et persécuté comme tous les prophètes, mais à la fin tu règneras » (Acte II, scène II).

L'appréciation est nécessairement subjective. On remarque tout de même que plus la part personnelle est importante, plus le résultat présente d'intérêt.

Laurent Malet et Michel Rachline se livrent au même travail de paraphrase autour de divers passages d'*Une saison en enfer* : « je ne suis presque plus un homme. Ai-je assez rêvé d'être une bête. Non ! A chacun selon son espèce, la Bible n'a pas tort sur ce point. Je ne crois pas que les bêtes nous envient le langage. Elles doivent au silence leur dignité miraculeuse. J'en ai rencontré certaines d'admirables dans ma vie, et les larmes qui m'ont le plus ému ne sont pas des larmes humaines… » (p. 30). Il reste possible de contester l'interprétation qui est faite des formules empruntées à Rimbaud. C'est d'ailleurs en partie ce qui explique que la plupart des pièces de ce type sont de parfaits sujets à polémique. Les extrapolations autour de la pensée rimbaldienne constituent à la fois l'argument et la faille de tout spectacle s'annonçant comme reconstitution. Sans elles, la pièce n'a pas lieu d'être, puisqu'elle aurait pu traiter tout aussi bien d'un personnage anonyme. Inversement, elles cristallisent toute l'impuissance de ce genre de tentatives à

atteindre à la vérité de la poésie rimbaldienne. Elles apparaissent le plus souvent comme de simples contorsions rhétoriques, des paraphrases sommaires du texte, peu aptes à en apporter une vision neuve.

Le texte d'Antoine Bourseiller se perd ainsi dans cette volonté de transmettre un propos dont, en dépit du fait qu'il en a visiblement une intelligence réelle, il admet que la mise en dialogue ne parvient pas à donner l'essence. Son texte est caractéristique en ce que, désirant éviter l'écueil de la reconstitution anecdotique, il en oublie qu'au cœur de la notion de théâtralité demeure la nécessité de l'action. Les cinq scènes consistent en cinq débats d'idées, le plus souvent entre Verlaine et Rimbaud, et toujours dans le même lieu. Bourseiller, il le reconnaît lui-même, obéit encore trop à une logique poétique, sacrifiant la dimension véritablement dramatique dont une reconstitution de cet ordre ne peut se passer. Inversement, certaines modifications de la réalité historique[183] relèvent chez l'auteur d'une volonté d'insérer l'histoire des deux poètes dans une théâtralité ; le tout demeure à un niveau intermédiaire peu satisfaisant, entre vérité et fiction, sans que ni l'une ni l'autre ne soit pleinement assumée.

Le problème est toujours celui de la langue, car pour reproduire une pensée il faut définir par quels mécanismes de langage elle trouve sa forme. Tout auteur de reconstitution est confronté à ce problème de savoir *comment le poète parlait*. Maurice Bazy s'y est essayé, définissant pour Rimbaud un style d'expression qu'un critique décrit comme suit : « 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. »[184] Si l'on ne partage pas entièrement cet avis, le cynisme de Rimbaud dans cette pièce étant souvent excessif et peu convaincant, il faut saluer la volonté qu'a eue Bazy de véritablement *trouver une langue* pour son personnage.

---

183 Le fait par exemple 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, ou bien le fait qu'ils se revoient en 1891 (Rimbaud amputé revient dans la mansarde), alors que leur dernière rencontre date de 1876.

184 Armand Hoog, *Carrefour* du 28 avril 1945, à propos de *Rimbaud est mort* de Maurice Bazy, Paris, sans nom d'éditeur, 1945.

Dans un autre ordre d'idées, chez Philippe Renault[185], la réflexion est souvent d'ordre historique ou politique. L'auteur examine la position du poète et de la poésie dans l'époque par le biais d'une reconstitution largement fictionnelle. Les épisodes les plus connus de la vie de Verlaine (qui est le sujet officiel de la pièce, le thème plus officieux étant en réalité Rimbaud, de l'aveu même de l'auteur[186]) nous sont épargnés au profit de développements autour de théories sur la littérature plus ou moins sérieuses. Dans sa note d'intention, l'auteur insiste sur l'idée de « récupération idéologique », et en fait le sujet principal de la pièce. La première scène du deuxième tableau, notamment, a lieu dans un tribunal de Bruxelles, lors du procès de Verlaine qui vient de blesser Rimbaud. Cette scène s'appesantit sur les rapports conflictuels que ne peuvent manquer d'entretenir des êtres « de génie » comme Verlaine et Rimbaud avec une quelconque forme d'autorité. Le réalisme de la scène d'audience et l'insistance sur des arguments d'ordre politique et idéologique, malgré le soin qui y est apporté, éloigne par trop de l'intérêt poétique qui fait la substance de l'objet traité. C'est néanmoins pour l'auteur une manière assez naturelle, et solidement documentée, de transcrire les pièces du dossier relatives au « drame de Bruxelles ».

Une autre manière de contourner la citation apparaît dans le texte au statut particulier de Jean Teulé, *Rainbow pour Rimbaud*[187]. Par l'intermédiaire d'un personnage contemporain, passionné de Rimbaud au point de calquer sa vie sur la destinée du poète, Teulé parvient à mettre Rimbaud en scène. Il livre de la sorte sa vision de la pensée de Rimbaud, sans courir les risques habituels de mauvais goût ou de contresens. Roman au départ, adapté pour le cinéma, ce texte nous intéresse surtout en ce qu'il a donné à Jérôme Pouly l'occasion de concevoir un spectacle assez particulier[188]. En effet, à l'occasion des spectacles du Studio-théâtre de la Comédie-Française sur le thème *Un auteur, un acteur... une heure avec…*, Pouly choisit d'aborder Rimbaud par le biais du texte de Teulé. Il fait alterner des extraits d'un film, tourné par ses soins à partir du livre, et des poèmes qu'il

185 Philippe Renault, *Nous ne sommes pas au monde*, texte non édité. La pièce fut créée en janvier 1996 au Théâtre des Déchargeurs, à l'occasion du centenaire de la mort de Verlaine. Voir la fiche en annexe p. 214-217.
186 D'après un entretien réalisé le 3 mars 2001, malheureusement non enregistré. La présence de Rimbaud est en effet sensible tout au long du texte.
187 Jean Teulé, *Rainbow pour Rimbaud*, Paris, Julliard, 1991.Voir la fiche sur le film tiré du livre et réalisé en 1996, en annexe p. 412-413.

dit, cette fois sur scène, tout en dialoguant parfois avec les personnages du film. Les mises en abyme sont donc multiples dans ce spectacle, et traduisent la crainte de la citation directe qui caractérise la plupart des tentatives autour de Rimbaud.

D) La construction dramaturgique face au problème du montage

Pour conclure ce chapitre sur l'adaptation, il nous faut revenir à la question du montage de textes, afin d'en examiner les implications structurelles. Notre analyse portera sur un échantillon représentatif de neuf montages : ceux de Jacques Bonnaffé, Alain Carré, Jean-Pierre Cliquet et Jean-Louis Cousseau, Michel De Maulne, Alain Héril, Denis Lavant, Bruno Netter, Jérôme Pouly et Olivier Thébault[189]. Les difficultés que rencontrent les metteurs en scène, désirant transmettre la poésie rimbaldienne par le biais du texte tout en restant dans une logique de création véritable, serviront de jalons à notre réflexion.

a) Le choix des textes : entre légitimité et conformisme

Le premier constat qui s'impose est que le choix des textes se révèle ordinairement assez conventionnel. Ainsi de quelques exemples tirés des *Poésies* : l'inévitable *Ma Bohème* revient presque systématiquement dans les montages (trois exceptions, chez Denis Lavant et Olivier Thébault, qui sont également les seuls à omettre d'inclure *Roman* dans leur sélection, et chez Jean-Pierre Cliquet et Jean-Louis Cousseau). Georges Lavaudant lui-même, introduisant un unique poème dans son montage, porte son choix sur cet impératif de l'évocation rimbaldienne. Le bilan est le même s'agissant du *Bateau ivre*, pour lequel seuls Thébault et le duo Cliquet/Cousseau font cette fois-ci exception. *Voyelles* revient également souvent (6/9), de même que *Le Dormeur du val*, *Sensation* (5/9) et, plus curieusement, *L'Orgie parisienne* (4/9). Hormis ce dernier, ces poèmes constituent une sélection des textes les plus connus de Rimbaud, ceux-là mêmes qui sont enseignés à l'école. On ne sait s'il faut ici interpréter ce conformisme comme un

188 Jérôme Pouly, spectacle cité. Voir la fiche en annexe p. 279-280.
189 Voir le tableau en annexe, p. 521-526. Nous mettons de côté les montages qui interviennent dans les opéras ou spectacles musicaux, lesquels feront l'objet d'un examen séparé. En effet la contrainte du chant implique des choix spécifiques qui risqueraient de brouiller les pistes de notre analyse.

manque d'imagination de la part des adaptateurs, ou davantage comme une volonté de satisfaire aux exigences du spectateur. Celui-ci, rassuré par le fait de retrouver les textes qu'il connaît, sera peut-être plus apte à recevoir des textes moins accessibles. Certains textes moins connus reviennent plusieurs fois sur les huit montages sélectionnés, comme « L'étoile a pleuré rose… », qui apparaît trois fois. *Les Étrennes des orphelins*, un des premiers textes, revient deux fois ; en outre Thébault en a fait le titre de son spectacle, sans intégrer toutefois le poème à son montage[190]. Chez Pouly, ce choix constitue, parallèlement à une sélection parfois plus conformiste, un trait d'originalité qui répond à celle de la mise en scène (remarquons de plus qu'il cite, fait rare, un extrait d'*Un cœur sous une soutane* et surtout de l'*Avertissement* aux *Déserts de l'amour*).

Par ailleurs, les textes tirés du recueil des *Poésies* sont souvent majoritaires dans les montages. Ils le sont largement chez Bonnaffé, Carré[191], Cliquet et Cousseau ou encore Pouly (ces derniers faisant néanmoins beaucoup appel aux lettres), dans une moindre mesure mais toujours en plus grande proportion que les autres recueils chez De Maulne, Héril, Lavant et Netter. Seul Thébault privilégie les extraits d'*Une saison en enfer*, mais dans la mesure où ce texte dirige la mise en scène, il est déjà remarquable qu'il ait choisi d'intégrer des extraits des *Poésies* (les *Illuminations*, en revanche, ne sont pas représentées[192]). La prédominance des textes de jeunesse s'explique en partie par la préférence que manifestent beaucoup de comédiens envers la forme versifiée, et sur laquelle nous avons déjà réfléchi. Mais surtout, elle a trait au fait que ces textes sont davantage intelligibles lors d'une première écoute[193]. Car on pourrait objecter au premier argument que la forme versifiée des *Vers nouveaux* aurait dû conduire à ce qu'ils soient davantage convoqués. Mais outre le fait que cette forme est moins régulière que dans les *Poésies*, elle s'accompagne d'une amputation systématique du sens que ne rachète pas, pour le spectateur, la qualité sonore de ces textes.

---

190 Le titre du poème lui semblait caractériser avec une certaine justesse la situation de Rimbaud et de sa mère, leur relation mutuelle et leur rapport au malheur, mais le texte n'entrait pas dans la logique du montage (entretien privé, octobre 2005).

191 Alain Carré *Ce voyou génial*, création en janvier 1991 au Petit Montparnasse à Paris.

192 Pour lui, les *Illuminations* constitueraient un tout autre spectacle, en ce qu'elles concernent un autre aspect de la vie de Rimbaud, celui de la relation avec Verlaine (entretien privé, octobre 2005).

193 Ce dont la journée consacrée à l'œuvre intégrale de Rimbaud par la Comédie-française a donné une preuve éclatante, la comparaison entre la manière dont les différents textes « passent la rampe » pouvant se faire dans des conditions idéales.

À cet égard, l'ensemble des *Vers nouveaux* subit un certain ostracisme ; en dehors de quatre textes, qui reviennent à trois (*Éternité* et *Chanson de la plus haute tour* et « Qu'est-ce pour nous, mon cœur… ») ou deux reprises (« Ô saisons, ô châteaux… »), les poèmes qui composent cet ensemble sont le plus souvent tenus à l'écart des montages. On remarquera pourtant chez Jacques Bonnaffé des choix qui sortent quelque peu de l'ordinaire, puisqu'il intègre à son montage *Honte* et « Le Pauvre songe » (extrait de *Comédie de la soif*), tous deux des textes relativement méconnus. Mais que penser de l'absence du remarquable *Mémoire*[194] ? Malgré sa forme relativement régulière, ce poème reste, du fait de sa densité, particulièrement difficile à communiquer efficacement dans le rythme rapide de l'oral. On comprend mieux que les textes généralement choisis parmi les *Vers nouveaux* soient des textes comme « Qu'est-ce pour nous, mon cœur… », lequel à notre sens est plus près de la première période (c'est d'ailleurs le poème liminaire du recueil) que de la deuxième, ou comme les « chansons », dont le tour leur permet de se prêter plus aisément à une profération. Cet ensemble de textes – restreint, il est vrai – demeure mal représenté : le spectacle d'Alain Carré en fait même totalement abstraction.

C'est d'ailleurs ce même spectacle qui, contrairement aux autres, ne puise pas du tout dans *Une saison en enfer*. Ce texte est globalement assez bien représenté dans l'ensemble, avec une légère inclination pour *Alchimie du verbe* (7/8), préférence qui s'explique par la possibilité qu'offre ce texte d'introduire efficacement d'autres poèmes, ou pour *Mauvais sang* (5/8). Les autres sections sont représentées de manière assez équilibrée, exception faite peut-être de *L'Impossible*, qui n'est convoqué que par Lavant (et par Thébault, qui puise dans toutes les sections). Denis Lavant choisit pourtant ce texte à l'exclusion de tout autre. On pourra s'étonner de ce que des sections de la *Saison* puissent être détachées de l'ensemble et dites individuellement, de manière quelque peu arbitraire. On s'aperçoit finalement que les montages s'accommodent assez bien de coupes multiples et de l'insertion, par exemple, de phrases tirées d'une section à l'intérieur d'une autre section.

194 Et ce, même dans la performance à la Comédie-française, qui pourtant se voulait exhaustive. Oubli ou choix délibéré, l'absence de ce texte a marqué d'un vide flagrant la lecture des Vers *nouveaux*.

Pour ce qui est des *Illuminations*, elles sont évincées par Carré, Lavant et, on l'a dit, Thébault. Elles sont en revanche bien représentées chez Héril et Netter. *Aube* revient fréquemment (5/6), tout comme *Enfance*, celui-ci par fragments (4/6). *Vagabonds*, *Marine*, *Démocratie*, *Phrases* et *Génie* reviennent chacun deux fois. Il est vrai que transmettre ces poèmes ne va pas sans difficulté. Le rythme des poèmes en vers (malgré la présence de vers blancs au creux de certains poèmes), tout autant que la narrativité d'*Une saison en enfer* leur font, si l'on peut dire, défaut. Il nous semble cependant que l'intérêt et la légitimité d'un spectacle poétique tiennent en grande partie à sa volonté de faire connaître une œuvre à un public plus large, peu enclin à lire spontanément de la poésie. C'est en tout cas l'argument qui préside généralement à de telles tentatives. Or, si l'on comprend que l'insertion de textes de la première période soit un moyen de fixer l'attention du spectateur, il reste selon nous nécessaire d'étendre sa connaissance de l'œuvre rimbaldienne à son ensemble, et de transmettre l'importance que l'écriture des *Illuminations* revêt dans le trajet rimbaldien.

De manière prévisible, les lettres sont systématiquement convoquées, notamment celles de la période ardennaise (avant son arrivée à Paris, en septembre 1871). L'une ou l'autre des lettres du Voyant apparaît partout, sauf chez Denis Lavant, dont le cas est un peu particulier. Il faut indiquer que le montage dont nous disposons est sans doute incomplet, car inféodé à la mémoire de Denis Lavant. De fait, sa performance était presque toute improvisée et reposait sur le seul désir de dire les poèmes. Au contraire, les autres montages contiennent tous, en plus ou moins grande part, la tentation de l'explication que nous avons définie plus haut, et dont le recours à la lettre en forme d'art poétique (car c'est essentiellement de ce type de lettres qu'il s'agit) est un symptôme. On l'a dit, Pouly fait beaucoup appel à la lettre, ce qui lui permet de tisser des rapports complexes entre les personnages réels ou fictifs mis en présence. De manière générale, la présence de l'autre, quand elle existe, passe par la lettre : chez De Maulne, où Isabelle répète inlassablement le texte d'une même lettre pendant toute la durée du spectacle, ou bien chez Thébault, où le peu de texte dit par la Mère est tiré d'une lettre.

Pour terminer, il nous faut dire un mot des autres textes qui sont parfois convoqués. Ils sont de plusieurs natures, bien que nous les ayons regroupés, dans le tableau qui figure en annexe, pour une plus grande commodité de lecture :

– autres textes rimbaldiens, poétiques ou de fiction (« Que m'importe... », extraits du « Cahier des dix ans », *Charles d'Orléans à Louis XI* ainsi que des extraits d'*Un cœur sous une soutane* chez Carré ; *Un cœur sous une soutane* et *Avertissement* aux *Déserts de l'amour* chez Pouly ; extraits du « Cahier des dix ans », *Jeune goinfre* [*Conneries I*, *Album Zutique*], brouillons d'*Une saison en enfer* chez Thébault) ;

– parties de textes inventées, qu'elles se présentent sous la forme d'anecdotes venant commenter avec distance les poèmes, comme c'est le cas chez Bonnaffé, ou qu'il s'agisse de simples phrases permettant des transitions dans une dramaturgie cohérente comme chez Thébault ou Netter ;

– textes extraits de la biographie, comme la déclaration de Rimbaud au commissaire de police et l'acte de renonciation chez Carré, les textes d'Isabelle chez Cliquet et Cousseau, un extrait des témoignages de Delahaye chez Pouly ou encore le récit de l'*Itinéraire de Harar à Warambot* chez De Maulne. Dans ce dernier cas, le texte est toutefois prononcé en voix *off*, et donc mis à distance ;

– textes tirés d'autres œuvres, comme celles de Pierre Michon ou de Roger Gilbert-Lecomte chez Héril, et bien sûr celle de Jean Teulé chez Pouly.

Ce bilan met surtout l'accent sur la manière dont l'œuvre de Rimbaud fait l'objet d'oublis parfois surprenants. On a déjà dit combien il était regrettable que les *Proses évangéliques* ne fassent jamais l'objet d'une représentation, non plus que les *Déserts de l'amour*. Qu'ici Pouly dise un extrait de leur *Avertissement* constitue un fait rare, si l'on se fonde sur un éventail de textes plus large que celui que nous avons retenu. De même, l'*Album zutique* est le plus souvent oublié, malgré l'attrait comique de certains textes, susceptible d'apporter aux spectacles de poésie une légèreté dont ils manquent parfois.

b) Ordre des poèmes et modèle dramatique

L'ordre des textes choisi dans les montages est un aspect essentiel de la question, en ce qu'il conditionne la réception par le spectateur : « chaque poème a sa raison d'être

par rapport à celui qui le précède et par rapport à celui qui le suit, et (…) 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 »[195]. Mais surtout, l'observation de cet ordre nous intéresse en ce qu'il révèle un besoin dont semblent immanquablement faire preuve les metteurs en scène : celui d'organiser leur montage selon une ligne imitant un modèle dramatique. Tout se passe comme si la fragmentation, et le caractère aléatoire qu'implique la mise en scène de textes disjoints et non théâtraux, n'étaient pas entièrement assumés. Par nature, les poèmes n'offrent pas de structure dramatique, on l'a vu, et lorsqu'une ligne narrative se dessine, non seulement elle se neutralise le plus souvent elle-même, mais surtout elle n'a que l'espace étroit du poème pour se déployer, ce qui rend la dramaturgie impossible à construire de manière continue.

Se manifeste donc souvent, chez les metteurs en scène, un certain effort de construction. Celui-ci trahit une incapacité à prendre en charge jusqu'au bout la dimension onirique du choix textuel qu'ils ont initié. On signalera toutefois l'exception que constitue la performance de Denis Lavant, la formule de la « carte blanche », ajoutée à sa connaissance intime et spontanée des textes, lui ayant permis de conserver la part de liberté nécessaire à ce type d'expérience scénique :

> Généralement, pour ce genre de choses, 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.

La mise en scène venait renforcer cette dimension aléatoire, entre promenade et numéros de jonglage dans le noir[196].

C'est aussi le parti que prend Thierry De Peretti, lorsqu'il révèle que, dans son spectacle autour des *Illuminations*, l'ordre dans lequel sont dits les poèmes est susceptible

195 Entretien avec Sabeline Amaury. Voir en annexe p. 422.
196 Voir la fiche en annexe p. 264-265.

de varier chaque soir. La seule constante, qui est aussi la seule concession à l'ordre le plus courant de la publication, réside dans le fait d'ouvrir le montage par *Après le déluge* et de le clore sur *Génie*. À l'intérieur de ce cadre, l'ordre des textes est soumis à un principe intuitif de résonance : « Il s'agit de trouver ce qui est musical, comment cela résonne, comment cela vibre (…). 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 » [197]. D'un autre côté, les poèmes sont instinctivement regroupés par le metteur en scène selon des tonalités communes, ou en fonction des possibilités « chromatiques » qu'offre leur organisation.

Mais le plus souvent, une tentative de construction se dessine, qui vient comme excuser le choix du montage. Michel Nebenzahl aborde les *Illuminations* comme un ensemble de « plans séquence », dont chacun peut être lu selon une grille de type dramatique. Lui et ses comédiens se sont donc efforcés de « 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 »[198]. Le risque d'une telle lecture est facile à deviner : c'est celui de la superposition arbitraire d'une situation sur un texte, qui ne l'appelle pas nécessairement. Quant à l'ordre des poèmes, il s'efforce alors de répondre à la logique des situations mises en place, ce qui est un principe de construction comme un autre[199].

Dans cette perspective, le texte d'*Une saison en enfer* est souvent d'un grand secours, venant offrir sa structure en guise de cadre (un cadre dramatique relativement fiable, on l'a vu). C'est ce que fait Olivier Thébault, organisant son spectacle à partir du texte de la *Saison*, qu'il conçoit comme une forme d'autobiographie dans le désordre. Il s'efforce alors de remettre les fragments dans l'ordre et d'y injecter d'autres textes,

197 Entretien avec Thierry De Peretti. Voir en annexe p. 448-449.
198 Michel Nebenzahl, textes extraits du dossier de presse de la compagnie pour *Illuminations*, création en juin 1999 au Théâtre Bernard-Marie Koltès, Université de Nanterre. Voir la fiche en annexe p. 266-271.

poèmes ou lettres, correspondant à cette partie de la vie de Rimbaud, l'enfer ardennais, le rapport avec la mère qui incarne l'ordre social, etc. Le texte d'*Une saison en enfer* offre une structure qui semble à même de réconcilier l'œuvre et la vie dans un objet dramatique. À tel point que l'on pourrait envisager un type de construction qui consisterait à insérer des poèmes au cœur même de ce long texte en prose, à la manière dont Jérôme Pouly intègre l'intégralité du poème *Voyelles* dans *Alchimie du verbe* alors qu'il n'y fait l'objet normalement que d'une évocation[200]. On étendrait ainsi la logique d'*Alchimie du verbe* à l'ensemble de l'œuvre, justifiant ce choix en imaginant par exemple la mise en scène d'un auteur, dont les interrogations seraient celle du narrateur de la *Saison*, l'enfer étant celui de l'écriture, et les poèmes insérés s'affichant alors comme des productions purement poétiques du narrateur. L'intérêt d'une telle organisation résiderait dans le fait que les poèmes y acquerraient des statuts différents : de la parole vécue (texte de la *Saison*) à la production littéraire (autres poèmes). L'un des problèmes (au-delà des questions de chronologie) qui se poseraient alors, est celui de savoir si les poèmes intégrés sont à mettre au même niveau, celui d'une distance critique, que les poèmes d'*Alchimie du verbe*.

Cette projection hypothétique nous éclaire sur les problématiques qui sont en jeu au moment d'organiser des textes pour un montage destiné à la scène : logiques dramatique, historique et littéraire se mêlent en un faisceau d'exigences parfois contradictoires et toujours contraignantes. Il est vrai qu'en la matière, échapper au conformisme et au cliché demeure un défi ; de manière caractéristique, clore un montage par l'*Adieu* d'*Une saison en enfer*, c'est lui conférer la littéralité d'une narration, sans que la structure en soit par ailleurs justiciable. L'opéra de Serge Rivron use de ce procédé, s'attirant ainsi d'acerbes remarques de la part de l'intransigeant Rémi Duhart : « 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

---

199 Michel Nebenzahl signale, d'autre part, que son choix de clore son montage par *Démocratie* (*Génie* est en quatrième position) est commandé par la volonté de donner une tonalité politique à l'ensemble.

200 Signalons la structure de cet enchâssement : les deux premiers vers du poème sont d'abord cités, suivis du passage d'*Alchimie du verbe* qui permet d'insérer le texte en entier. Mais l'intérêt réside surtout dans le fait que le tout est lui-même intégré à une conversation : « Robert : *A noir, E blanc, I rouge, O bleu : voyelles,/Je dirai quelque jour vos naissances latentes* » ; « Isabelle : C'est beau ! C'est quoi ? » ; « Robert : L'histoire d'une de mes folies ».

sans doute ce qui est devenu le plus conventionnel en la matière »[201]. On voit à quels risques peut conduire la confusion entre poésie et biographie.

Un autre procédé d'organisation, qui offre, encore une fois, une illusion de construction dramaturgique, consiste à se servir des lettres. On a déjà pu remarquer combien la lettre, en ce qu'elle suppose un interlocuteur, peut être un vecteur de théâtralité. L'exploitation presque systématique des lettres exposant l'art poétique de Rimbaud se fait à des stades différents du spectacle : en conclusion (Carré, De Maulne, Héril) ou plus rarement en introduction (Thébault), en explication autour d'un poème (Netter) ou dans une perspective chronologique (Bonnaffé). Elles ont donc un rôle doublement actif vis-à-vis de la dramaturgie : le monologue devient adresse et dans le même temps le poème est justifié car expliqué. Lorsque la lettre intervient à la fin du montage, elle vient en quelque sorte livrer sa clé, ce qui est aussi une manière de s'excuser de l'éventuelle difficulté que rencontre le canevas textuel pour intégrer la forme théâtrale. Délivrer la clé au départ, comme le fait Olivier Thébault, c'est préparer le public à recevoir un objet peut-être inhabituel, un texte entièrement poétique quand bien même il fait l'objet d'une interprétation théâtrale ; c'est aussi inscrire ce qui va suivre, à savoir les poèmes, dans une logique véritablement historique (histoire littéraire aussi bien qu'individuelle dans le cas de Rimbaud). Opération que réalise à plein la démarche de Jacques Bonnaffé puisque, dans son montage, l'intégration des lettres respecte la chronologie historique.

Ce procédé chronologique est d'ailleurs finalement celui qui emporte le mieux l'adhésion des metteurs en scène. Il fournit une dramaturgie toute trouvée : celle de la biographie. Un des premiers disques enregistrés autour de Rimbaud fait état de cette tentation, puisqu'il se définit comme une « anthologie par ordre chronologique de ce que le poète a produit de plus caractéristique ». Ce choix est même conçu comme le plus propice à transmettre la réalité de l'œuvre rimbaldienne : « C'est là surtout l'apport de ce disque. Jamais un livre n'a pu donner avec une telle intensité le panorama d'une existence

---

Jean-Pierre Cliquet et Jean-Louis Cousseau usent du même procédé dans *Mon frère Arthur*.

201 Rémi Duhart, « Comptes-rendus de théâtre », *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville - Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 127. Étant donné l'à-propos de cet exemple, nous nous autorisons cette entorse à la règle que nous nous étions fixée de mettre de côté les opéras ; la question du chant n'y est de toute

littéraire. Jamais l'œuvre de Rimbaud n'a paru davantage pressentir les vingt ans d'aventures qui allaient terminer sa vie »[202]. Plus près de nous, Alain Héril fait un choix chronologique visant à retracer l'évolution de l'écriture rimbaldienne. Seules exceptions : *L'Éternité* (poème antérieur à la *Saison*) et les lettres, qui viennent rompre la continuité chronologique en fermant le spectacle. Alain Carré amorce son spectacle avec les tout premiers poèmes de Rimbaud, et le clôt sur *Le Bateau ivre*, refusant la suite de l'œuvre, à la forme moins classique.

Quant à la lecture à la Comédie-Française, l'ordre des éditions courantes y est généralement respecté, sauf quelques décalages liés essentiellement à des facilités de distribution du texte. Mais des lettres, ou des textes liés à la biographie, sont parfois insérés parmi les poèmes. Les textes introductifs de Jean-Jacques Lefrère confirment cette volonté de dramatiser la construction de l'ensemble. C'est surtout lisible pour les *Poésies*, qui dessinent un trajet poétique (lié à un trajet de vie) dont la teneur dramatique tient à la fugacité (« vingt mois à peine »). Les *Derniers vers* sont également situés dans le contexte biographique (d'où l'ajout du rapport de police et de l'acte de renonciation, qui introduisent la *Saison*). De surcroît, les textes sont parfois distribués entre les différents récitants, ce qui témoigne d'une volonté de dramatiser un type de spectacle qui se caractérise par sa sobriété. Le résultat devient véritablement intéressant lorsque sont exploitées les structures du texte, comme avec *Comédie de la soif* par exemple. La construction en dialogue et la pluralité des voix sont alors mises en valeur.

Bonnaffé fait à cet égard un autre choix intéressant : il fait alterner poèmes et anecdotes biographiques, les uns venant illustrer les autres et inversement. Pourtant, l'organisation des poèmes est loin d'être strictement chronologique, au contraire de celle des anecdotes. Ainsi, *Mauvais sang* intervient dans la période de l'enfance, parallèlement aux premiers poèmes en vers, comme pour définir la nature véritable du jeune génie que révèleront les œuvres futures. Dès lors ce texte n'a pas le même statut que ceux qu'il côtoie : il intervient comme expression du déterminisme profond et, partant, du

façon pas en jeu.

[202] J. B., « Disques. Le Centenaire de Rimbaud », *Arts*, 1er décembre 1954, à propos du récital de Louise Conte et Paul-Émile Deiber, enregistrement La Voix de son maître, FELP 114, 1954.

resserrement, du parcours poétique rimbaldien, tandis que les poèmes en vers n'en sont que les premières manifestations, les symptômes précoces. De même, *Enfance IV* figure parmi ces premiers textes alors qu'il fait sans doute partie des derniers écrits ; mais il vient définir de l'intérieur l'être Rimbaud par l'anaphore en « Je suis », tandis que les productions de l'époque restent extérieures. Signalons également que *Les Poètes de sept ans* et *Les Chercheuses de poux* sont liés comme s'il s'agissait du même texte.

D'autres anachronismes figurent dans ce montage, comme celui des extraits d'*Une saison en enfer* mêlés à *Jeunesse I* (*Illuminations*) et au *Pauvre songe* (*Vers nouveaux*). Sans doute ne faut-il voir dans cette confrontation que la volonté de témoigner d'une cohérence esthétique entre les différentes périodes d'écriture de Rimbaud. D'autre part, *L'Orgie parisienne* figure à la fin du montage, dans le cadre de la relation entre Rimbaud et Verlaine et en compagnie de *Vagabonds*, poème dont il est communément admis qu'il fait référence à cette même relation. C'est avec *Le Bateau ivre* et un extrait de *Mauvais sang*, deux textes évoquant le retour à l'Europe après le voyage, que Bonnaffé conclut son montage, d'une manière effectivement plus habile que s'il avait choisi pour cela *Adieu*. On mentionnera deux derniers exemples d'anachronisme avec d'une part le poème *Honte* (1872), qui figure avant *Ma bohème* (1870) pour venir illustrer (à moins que ce ne soit l'inverse) l'anecdote de Rimbaud emprisonné, lors de l'une de ses fugues, pour n'avoir pas payé un billet de train[203]. De même, pour *Les Assis*, introduit par la référence à la fréquentation par Rimbaud de la bibliothèque de Charleville. Ces insertions anecdotiques, qui viennent *expliquer* le poème, constituent ici un autre type de manifestation de cette peur du non-sens et témoignent d'un instinct de survie intellectuelle propre aux auteurs de montages textuels. Elles fonctionnent alors à l'inverse des insertions de poèmes dans les reconstitutions pures, qui légitiment quant à elles la dramatisation biographique par la convocation d'un alibi poétique.

---

203 Une réserve en termes d'exactitude historique pourrait par ailleurs être ici formulée, en ce sens que Rimbaud ne connaissait pas encore Verlaine personnellement, lors de son séjour en prison, et que le poème *Honte* fait sans doute, de l'avis de certains spécialistes, référence au poète saturnien (voir Louis Forestier pour son édition des œuvres de Rimbaud déjà citée, p. 307.

À ce titre, le choix de Netter se justifie peut-être davantage, qui trouve une légitimité de parcours autant dans l'évolution des textes que dans une certaine logique onirique :

> Je me suis (…) 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.[204]

On voit que la tentation biographique rattrape néanmoins de nouveau la possibilité d'un véritable travail de création poétique. Encore une fois, le travail de Jérôme Pouly résout un certain nombre de difficultés ; en ce qu'il suit davantage la trame du livre de Jean Teulé que la chronologie rimbaldienne (les deux étant, certes, assez similaires), les poèmes sont organisés selon une logique de récit. Des enchâssements judicieux permettent de livrer des matières très différentes sans trop d'artifice : nous avons déjà cité celui de *Voyelles* dans *Alchimie du verbe*, signalons encore l'insertion, étrange au premier abord, mais qui se justifie assez bien en réalité, d'un extrait d'*Un cœur sous une soutane* et du *Cœur volé* dans le journal de l'*Itinéraire de Harar à Warambot*. Cela donne l'enchaînement suivant : « J'essaie de monter à mulet, la jambe malade attaché au cou. Il pleut. Vent furieux toute la nuit. Voici mon cœur qui bat la mesure dans ma poitrine et ma poitrine qui bat contre mon pupitre crasseux !… J'étends mes bras ! Je soupire, j'étends mes jambes… je sens des choses dans ma tête, Oh des choses. Pluie. Les chameaux refusent de charger ». En dehors de l'allusion au pupitre un peu décalée, les deux textes se marient sans trop de difficultés ; l'enchaînement avec *Le Cœur volé* se justifie aussi, d'autant que la folie de Robert permet un certain nombre de libertés dans les changements de registre.

c) Cinéma et poésie : autres moyens, autres fins

Pour terminer, nous souhaitons dire quelques mots de la manière spécifique dont le cinéma se réapproprie le matériau poétique et l'adapte à ses besoins. Nous avons pu distinguer quatre types de films pouvant être réalisés autour de Rimbaud (et sans doute,

plus généralement, s'agissant d'évoquer l'œuvre et la vie d'un artiste dont le caractère d'exception provient aussi bien de l'une que de l'autre).

Dans l'ordre de la reconstitution biographique, un premier choix, le plus évident et le plus spectaculaire, consiste à tenter de retracer les grandes lignes de la vie de Rimbaud à travers une incarnation réaliste. Il s'agit de saisir les aspects les plus visibles du mythe pour en extraire un drame efficace ; d'autant plus efficace que l'image filmée a cette supériorité sur le théâtre qu'elle rend, notamment par sa vitesse, la transmission des éléments du mythe plus immédiate. Cette démarche aboutit à la réalisation de films comme celui de Nelo Risi, *Une saison en enfer*, reconstitution très mal accueillie par la critique, parfaitement réaliste et non exempte d'erreurs sur le plan biographique[205]. Ou encore comme *Éclipse totale*, d'Agnieszka Holland[206], dont le scénario est tiré de la pièce de Christopher Hampton déjà évoquée. De l'arrivée de Rimbaud à Paris jusqu'à sa mort, tous les épisodes de la légende figurent dans cette biographie filmée. La place du poétique y demeure hypothétique, si ce n'est, encore une fois, dans la légitimation qu'il constitue au choix du sujet (la biographie de l'homme est bien entendu ce qui attire au premier chef le cinéaste tout autant que le public, le statut du poète ne fonctionnant que comme alibi culturel). Cependant, le cinéma donne à la poésie la possibilité de trouver sa place dans un ordre que ne propose pas, du moins jamais aussi pleinement, l'expérience théâtrale : celui de l'image. Le terme d'« image » est ici à envisager à travers deux de ses signifiés : l'image visuelle, plastique, venant secourir l'image poétique, métaphorique. Celle-ci, nous y reviendrons, ne saurait trouver au théâtre sa plénitude dans la matérialité, sous peine de se voir accuser de littéralité, voire de grossièreté.

Or c'est ce qu'offre, ou du moins prétend offrir, le cinéma[207] : par ses moyens techniques d'expression, il rend possible l'avènement d'images, au sein même de la narration. Des images dont la mise en place au théâtre nécessiterait un déploiement de machineries peu propices à en garantir l'onirisme, et qu'inversement le cinéma est à

---

204 Entretien avec Bruno Netter, le 18 novembre 2000. Voir en annexe p. 495.
205 Nelo Risi, *Una Stagione all'inferno*, 1971. Voir la fiche en annexe, p. 389-394.
206 Film réalisé en 1997. Voir la fiche en annexe p. 382-388.
207 Et que Risi a du moins le goût de ne pas risquer : « 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 » (Entretien avec Guy Braucourt, *Les Nouvelles*

même d'actualiser, de fixer, d'extraire, concrètes et actuelles, du flux poétique. En effet le cinéma est « un art de l'image et cette image signifie ; toujours visible pour le spectateur, grossie et devenue gros plan, elle peut tout ou presque tout signifier ; ce qui rend bien souvent la parole inutile (…). Sur ce point, langage dramatique et langage cinématographique sont fondamentalement différents, car au théâtre les éléments visuels sont ordinairement subordonnés aux éléments verbaux »[208]. Néanmoins le reproche que formule Artaud à l'égard du cinéma ne condamne pas autre chose que cette tendance représentative immodérée car trop immédiate : « À la visualisation grossière de ce qui est, le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n'est pas »[209]. L'écran, de par sa dimension *reproductrice*, constitue en outre aux yeux de Benjamin l'atteinte la plus radicale qui puisse être faite à l'authenticité de l'œuvre[210].

Un exemple, tiré d'*Éclipse totale*, est à cet égard révélateur : le poème *Le Dormeur du val* est transposé en une anecdote, que raconte Rimbaud à Verlaine ; dans le même temps, on peut voir l'image d'un soldat allongé dans la campagne. Non seulement le poème est intégré à la dramaturgie (procédé qu'emploie fréquemment le théâtre de reconstitution), mais sa substance poétique en est extraite et transmise par le biais d'une image-tableau, laquelle suffit dans sa dimension onirique (par comparaison avec le rationalisme du reste) à suggérer la métaphore. Ce succédané d'image poétique fonctionne comme le signe, modeste mais suffisant, de la présence dans le film de *la Poésie*. De plus elle fournit, dans le même temps, la marque du processus interprétatif, et donc de la prétendue compréhension de l'œuvre par la réalisatrice : l'image du soldat réapparaît à la fin du film, au moment même où Rimbaud meurt. Elle prétend figurer l'intériorité du poète[211]. Associant rétroactivement l'image extraite du poème (le soldat) à l'auteur du poème, qui est aussi le héros du film, celui auquel le spectateur s'est identifié, le film crée lui aussi une métaphore. Et parvient, du même coup, à définir sa compréhension de la poésie rimbaldienne et sa propre poéticité, c'est-à-dire finalement sa légitimité artistique. L'élégance que fournit la technique cinématographique ne suffit pas

---

littéraires, 3-10 avril 1972, p. 31).
208 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 441.
209 Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté (*Premier manifeste*) », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 153.
210 W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p. 275 *sqq*.

cependant à masquer tout à fait la grossièreté du procédé, qui n'est pas différent dans son fonctionnement de certains procédés d'illustration que nous aurons à décrire par la suite[212].

Afin d'échapper à ces caricatures, certains choisissent alors de ne traiter de la vie de Rimbaud que la période africaine ; malgré cela, quelle que soit la qualité de la réalisation ou du jeu des acteurs, le propos se désamorce de lui-même. La reconstitution biographique ne tire sa légitimité que de l'œuvre (de quelque nature qu'elle soit) du personnage ; si celle-ci est éclipsée, la narration n'est plus qu'une forme vide. Ce problème se pose avec le téléfilm de Marc Rivière[213], par ailleurs réalisé avec soin et dans lequel Laurent Malet incarne un Rimbaud africain avec justesse (nous aurons l'occasion de revenir précisément sur cette question de l'incarnation). Malet lui-même revendique cette position non poétique de la réalisation : « 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 »[214]. Cette attitude relève essentiellement d'un désir de respect total vis-à-vis du texte : « 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 »[215]. Jean-Louis Benoît, qui signe le scénario du film, revendique la nécessité de faire œuvre et laisse supposer combien ce désir peut être difficile à réaliser à partir d'un matériau biographique[216].

Comment, dès lors, utiliser les moyens spécifiques qu'offre le cinéma pour aborder l'œuvre, et non plus la biographie seule, détachée de ce qui en fait la substance véritable ? En 1979, la revue *Rimbaud vivant* exposait, sans résultats très convaincants, sa vision idéale d'un film sur Rimbaud. La tentative de Charles Brabant, dont il est question dans le même article[217], relève le défi d'une autre manière, en ne montrant que des images

---

211 Isabelle Crépy, « Rimbaud Verlaine vus par Agnieszka Holland », *Rimbaud vivant* n° 37, juillet 1998, p. 39.
212 Voir l'ensemble du Chapitre III de cette partie, *infra*, p. 300 *sqq*.
213 *L'Homme aux semelles de vent*, 1985, produit par Jean Nainchrik. Voir la fiche en annexe p. 395-411.
214 Propos de Laurent Malet dans l'émission *Matin bonheur* du 27 novembre 1995 (voir les références sur la fiche en annexe p. 395, notes de presse télévisée).
215 Propos de Laurent Malet dans l'émission *Midi 2* du 27 novembre 1995 (voir les références sur la fiche en annexe p. 395, notes de presse télévisée). Voir également notre entretien avec Laurent Malet, le 18 juillet 2005, en annexe p. 484-487.
216 Voir en annexe l'entretien avec Jean-Louis Benoît, le 10 octobre 2005, p. 435-439.
217 ***, « Un film sur Rimbaud », *Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud* n° 16, 1979, p. 40-44. Voir en

d'archives et en ne cherchant pas à incarner directement les personnages. Des prises de vue effectuées sur les lieux où vécut Rimbaud, des lectures de textes par des comédiens constituent la matière de ce film qui évite la reconstitution et, de ce fait, la caricature. Néanmoins il reste dans le domaine du documentaire et ne peut, lui non plus, que difficilement prétendre au statut d'œuvre d'art au sens d'une création originale. Ce qui est peut-être davantage le cas avec le film réalisé à partir du roman *Rainbow pour Rimbaud* de Jean Teulé, qui fournit peut-être là encore un début de réponse. On a pu voir comment il était exploité à la scène par Jérôme Pouly, avec un résultat sinon toujours abouti, du moins intéressant. En revanche, au cinéma, cet univers retrouve à plein sa dimension onirique et fantasmagorique, tout en demeurant parfaitement respectueux de son objet (l'œuvre rimbaldienne) en ce qu'il conserve jusqu'au bout avec lui un rapport médiat, à travers l'histoire de Robert Rimbaud. Ici c'est le respect qui guide le choix de Jean Teulé, et l'aveu explicite d'une incapacité à mettre ses propres paroles dans la bouche de Rimbaud[218]. La question de savoir si le cinéma est mieux à même de transmettre un univers poétique que le théâtre trouve alors sans doute sa réponse davantage dans la formule employée que dans le médium choisi.

****

L'examen des conditions de passage d'un genre à un autre a révélé davantage d'impasses que de solutions au problème qui nous préoccupe. La poésie résiste, quelles que soient les transformations qu'on lui fait subir au niveau linguistique ou structurel. Une dernière voie est maintenant à explorer, qui est celle de la convocation d'autres langages pour l'établissement d'un relais entre les deux systèmes sémantiques que sont le théâtre d'une part et la poésie de l'autre.

---

annexe la fiche sur Charles Brabant, *Le Voleur de feu*, 1978, p. 478-481.

[218] Entretien avec Jean Teulé, le 2 juin 2005. Voir en annexe p. 513.

Chapitre III : Voies de traduction

La dernière étape notionnelle qu'il nous faut traverser concerne un champ dont l'application est si large qu'elle rend parfois les frontières à tracer quelque peu artificielles. Néanmoins la séparation méthodologique que nous avons choisi de faire entre le champ de l'*interprétation*, celui de l'*adaptation* et à présent celui de la *traduction* recouvre assez bien la réalité d'une typologie des spectacles qui forment notre corpus. La notion de respect vis-à-vis du texte (même et peut-être surtout quand il s'agit de le bafouer) est commune à toutes les approches, et a pu sous-tendre l'ensemble de notre réflexion. Car en effet tous ces spectacles ont en définitive vocation à transmettre le texte, ou plutôt l'imaginaire rimbaldien, avec un maximum de fidélité et de proximité intellectuelle ou émotionnelle. Il semble que la volonté de se livrer à une opération proprement *traductrice* de la parole rimbaldienne concentre ce qui relève véritablement de l'idée d'expression, car la traduction s'impose non seulement comme transposition mais aussi comme révélation. Elle matérialise, en termes scéniques, un contenu caché, mêlant en cela l'opération, pour ainsi dire première, qu'est l'interprétation à l'impératif de transposition contenu dans l'idée d'adaptation.

Nous verrons donc que les implications de la traduction sont aussi multiples qu'imbriquées les unes les autres, ne serait-ce que dans la mesure où tout élément de mise en scène constitue en lui-même un procédé traducteur. Antoine Vitez composait ses « poèmes scéniques » par une opération de traduction: « Le texte, même déjà scénique, n'est pas matériau brut : il faut que l'homme de l'art, le poète de la scène en refasse un poème, son poème (…) : mettre en scène, c'est traduire dans une autre *langue* »[1]. Ou encore : « L'art du théâtre est une affaire de traduction : la difficulté du modèle, son opacité provoquent le traducteur à l'invention dans sa propre langue, l'acteur dans son corps et dans sa voix »[2]. Il importe ici, finalement, de voir quels moyens peuvent être mis en œuvre pour l'élaboration d'un véritable théâtre rimbaldien, et comment peut s'opérer

1 A. Übersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, *op. cit.*, p. 169.
2 A. Vitez, éditorial du n° 1 de *L'Art du théâtre, Écrits sur le théâtre, 5 - Le Monde*, Paris, P.O.L., 1998, p. 229.

une traduction théâtrale efficace de cet imaginaire spécifique, à travers le recours notamment à d'autres formes d'expression.

A) Premiers problèmes de traduction : de l'imaginaire rimbaldien à la matérialité scénique

Avant d'aborder dans leur singularité les expériences concrètes menées dans le sens d'une traduction de l'imaginaire rimbaldien, il nous faut d'abord déterminer à quels enjeux et difficultés conceptuelles se heurte ce type d'entreprise.

a) Traduire vers un au-delà du sens

En vue de définir l'entreprise de traduction, on considérera qu'elle consiste en la recherche des moyens les plus propres à passer d'une langue *source* à une langue *cible*, tout en respectant avec un maximum d'exigence un impératif de fidélité. Comme le rappelle Dominique Ledur, « qui dit transfert, passage d'un langage à un autre, suppose la recherche d'équivalences d'expression à l'aide d'autres moyens »[3]. La notion de *langage* est d'abord à éclaircir d'emblée, puisqu'à filer la métaphore de la traduction on risque certains raccourcis dans l'analyse. Il convient d'abord d'admettre que toute forme d'expression artistique, envisagée en tant que médium ou en tant que technique, constitue à proprement parler un langage, avec ses codes spécifiques ; ces formes alors s'opposent entre elles de la même façon que deux langues, deux systèmes linguistiques s'opposent l'un à l'autre. En considérant ainsi avec Ionesco que « tout est langage au théâtre »[4], on pourra s'interroger sur la manière dont le langage poétique peut conserver son intégrité en passant dans un autre registre linguistique. La question se pose en fait de savoir si les systèmes verbaux et non verbaux peuvent être mis sur le même plan, et s'il est possible de dégager, comme dans le cas de la traduction linguistique, des problèmes d'équivalence sur les plans lexical et syntaxique. C'est ce que l'on tentera de voir avec, par exemple, l'usage de la danse ou de la musique.

---

[3] D. Ledur, art. cit., p. 30.

Un autre aspect du processus de traduction relève de l'idée de révélation. Traduire un texte dans une autre langue, c'est le rendre accessible à ceux qui ignorent la langue source, c'est donc d'une certaine manière, le révéler, rendre manifestes ses obscurités : « La traduction est ce qui ouvre la fenêtre, afin que puisse entrer la lumière ; ce qui brise la coque, afin que nous puissions manger l'amande »[5]. La difficulté réside bien sûr dans le fait que la traduction dissimule autant qu'elle éclaire, sinon davantage, puisqu'elle ne saurait transcrire exactement et exhaustivement le contenu d'un texte qui ne s'accomplit (*a priori*) que dans le système linguistique dans lequel il a été conçu. La traduction, selon le modèle de Benjamin, ne peut qu'être mauvaise si elle cherche à transmettre un message, lorsqu'elle veut restituer ce que *dit* l'œuvre, puisque précisément l'œuvre ne *dit* rien. Son essence n'est pas informative, et ce n'est finalement pas du sens qu'il va falloir convertir en un autre système de signes. C'est « l'insaisissable, le mystérieux, le "poétique" (…) ce que le traducteur ne peut rendre qu'en faisant lui-même œuvre de poète », ou encore le « noyau essentiel (…) ce qui, dans une traduction, n'est pas à nouveau traduisible », « cet intouchable »[6].

De même, la traduction est nécessairement déformante, en ce qu'elle « propose une sorte d'univers parallèle, un autre espace-temps dans lequel le texte révèle d'autres significations possibles et extraordinaires. Pour ces significations, toutefois, il n'existe pas de mots, puisqu'elles existent dans le *no man's land* intuitif séparant le langage de l'original de celui du traducteur »[7]. Ce n'est bien sûr pas le lieu de se livrer à une analyse détaillée des processus que met en jeu l'opération de traduction ; ce qui nous intéresse c'est ce que cette notion, employée pour ainsi dire au figuré, nous fournit comme pistes s'agissant du passage d'une œuvre poétique et, tout particulièrement de celle de Rimbaud, au domaine du sensible qu'est la scène théâtrale. Et donc ici de voir de quelle manière la transcription à l'aide d'un médium particulier sert le texte, l'augmente en quelque sorte,

---

4 Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, « Pratique du théâtre », 1967, p. 116.
5 Préface au lecteur pour la traduction de la Bible par les traducteurs du roi Jacques I^er^, cité par A. Manguel, *op. cit.*, p. 325.
6 Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres*, t. I, Gallimard, « Folio », 2000, respectivement p. 245 et 252. Benjamin cherche à établir la *traductibilité* d'un texte, à déceler s'il existe une « corrélation de vie » entre le texte original et sa traduction ; il conclut en faisant de la qualité du texte le critère principal de cette traductibilité : « à quelque degré, tous les grands écrits (…) contiennent entre les lignes leur traduction virtuelle » (p. 262).
7 A. Manguel, *op. cit.*, p. 327.

ou au contraire en réduit les possibles, de la même manière que l'interprétation constitue, comme on l'a vu, un risque de fixation du sens. Pirandello confirme ce danger de la traduction en matière poétique en s'appuyant sur la formulation qu'en fait Dante dans *Le Banquet* : « Que chacun sache cependant que nulle chose par un lien poétique harmonisée ne se peut de son langage en un autre transmuer sans rompre toute sa douceur et harmonie ». Son commentaire finit d'éclairer par la métaphore la dimension artificielle de la transposition : « Ce serait comme transplanter un arbre qui est né en une autre terre et qui a fleuri sous d'autres climats dans un terrain qui n'est plus le sien : sous ce climat nouveau, il perdra sa verdure et ses fleurs »[8].

Le texte dont sont extraites ces dernières citations présente l'intérêt de poser une comparaison entre trois gestes, qui recoupent à peu près les trois notions que nous avons abordées successivement pour des questions de méthode, mais qui en réalité se rejoignent et se recoupent. Pirandello compare en effet l'opération du traducteur avec celle, d'une part, de l'illustrateur (graphique) de textes, et d'autre part de l'acteur qui interprète : « Tout bien considéré, illustrateurs, acteurs et traducteurs se trouvent en fait dans la même situation, lorsqu'on porte sur eux un jugement esthétique »[9]. Seule la place de l'illustrateur reste ambiguë. Dans notre perspective, elle tiendrait davantage aux processus de traduction tels que nous les définissons. Quoi qu'il en soit, les jalons de réflexion que pose Pirandello sont particulièrement opérants pour nous ; il s'interroge sur le rapport qui unit ce qu'il appelle le « fait esthétique interne » et les « moyens de communication de la représentation esthétique (mots, sons musicaux, couleurs, etc.) » et envisage ce rapport comme intrinsèque : « La technique pour moi, somme toute, est l'activité spirituelle elle-même qui se libère peu à peu en mouvements qui la traduisent en un langage d'apparences. Libre et spontanée, cette technique est le mouvement immédiat de la forme »[10]. Cela implique bien sûr que toute traduction d'une pensée ou d'un sentiment esthétique reste impuissante à atteindre à la perfection de l'original : « toute traduction ou amenuise ou défigure : il n'existe qu'une expression, celle de l'original,

8 L. Pirandello, « Illustrateurs, acteurs et traducteurs », *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Mondadori, 1960 ; Denoël, 1968 pour la traduction, « Folio Essais », p. 25.
9 *Ibid.*, p. 23.
10 *Ibid.*, p. 14.

l'autre se présentant toujours comme plus ou moins déficiente, c'est-à-dire n'étant jamais exactement une expression »[11]. La question de l'origine se pose de nouveau, et l'on voit combien il est difficile de séparer nettement des concepts comme ceux de l'adaptation et de la traduction. C'est pourquoi nous avons fait le choix d'envisager comme processus traducteurs les procédés qui emploient, pour transmettre la parole de Rimbaud, un moyen d'expression autre que le texte.

Pour en terminer avec l'approche pirandellienne de la traduction, notons simplement que l'écrivain développe ensuite cette question sous un angle plus philosophique que linguistique, s'interrogeant sur la part de ce qui est dénaturé dans le passage d'un langage à un autre : est-ce davantage le fond ou la forme qui ne survit pas à ce passage, dès lors et surtout, le fait esthétique réside-t-il dans ce fond ou dans cette forme ? Plus précisément, si l'œuvre d'art est avant tout manière d'exprimer, comment la traduction, en donnant une autre forme, peut-elle espérer conserver « l'âme » de cette œuvre ? Et enfin, quel aspect de l'œuvre constitue son « âme », quel aspect son « corps », et lequel prime sur le plan esthétique[12] ? Benjamin fait reposer le problème de la traduction sur une opposition du même ordre, entre fidélité à la forme et fidélité au sens[13]. C'est ici que la manière dont Rimbaud lui-même a abordé la question de la traduction nous est utile. Il s'engage dans la quête d'un langage primordial, antérieur à la malédiction de Babel[14], un langage pasigraphique ; il tend vers « l'âme pour l'âme »[15]. Cette même notion a commandé l'organisation des signes scéniques dans le travail d'Alain Héril[16]. Les sensations qui sont provoquées chez le spectateur, par des modes d'expression comme la musique ou la danse, ont vocation à transmettre par la voie du corps et de l'intuition ce qu'une approche sur le plan exclusivement intellectuel échouerait à susciter.

---

11 L. Pirandello, « Illustrateurs, acteurs et traducteurs », art. cit., p. 23.
12 *Ibid.*, p. 25 *sqq*.
13 W. Benjamin, « La tâche du traducteur », art. cit., p. 256. Il repose la question, que nous avions abordée à propos de l'adaptation, de l'équilibre entre fidélité et liberté.
14 C'est le « langage vrai » ou « vrai langage » dont parle Benjamin, celui où toutes les langues sont réconciliées (« La tâche du traducteur », art. cit., p. 254-255). Il s'agit pour l'établir de trouver « le noyau même du pur langage » (p. 258), accessible puisque « toute parenté transhistorique entre les langues repose (…) sur le fait qu'en chacune d'elles, prise comme un tout, une seule et même chose est visée qui, néanmoins, ne peut être atteinte par aucune d'entre elles isolément, mais seulement par la totalité de leurs intentions complémentaires, autrement dit le pur langage » (p. 250-251).

Dans cette optique, le processus de traduction s'apparente davantage à une manière de révélation, au sens où nous avons employé plus haut ce terme. Lorsque Rimbaud définit la *mission* du poète en sa célèbre formule : « Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens »[17], il manifeste la quête d'un nouveau langage, permettant d'accéder à une zone située au-delà du sens intellectif, vers un *infrasens*. Ce nouveau langage est celui qui fait le pont entre deux mondes, lesquels sont faute de mieux distingués en *réel* et *imaginaire*. La réflexion d'Abirached sur les pouvoirs du théâtre nous permet de faire un lien entre deux pratiques dont la quête s'exprimerait sur ce mode de la traduction : « si, comme l'ont enseigné Nerval, Novalis, Rimbaud et quelques autres, la parole de nos travaux et de nos jours n'était que la fausse monnaie d'un verbe primordial, dont il faudrait méthodiquement découvrir le pouvoir médiateur ? Le moins qu'on puisse en conclure, c'est que la critique du langage servirait alors de simples prolégomènes à un usage différent de l'alphabet »[18]. Si telle est la fonction du langage poétique, « d'établir comme une première équation entre l'exprimable et l'inexprimable »[19], le pouvoir du théâtre se situe dans des zones proches en ce qu'il « offre les moyens de rétablir la transparence entre la paille du quotidien et le grain de l'éternel, de réunir en un signe unique l'envers et l'endroit de l'objet qu'il montre, de donner à l'indicible une évidence concrète (…) il donne à ce qu'il saisit de plus évanescent une matérialité irréfutable »[20].

À ce titre, on pense irrésistiblement à Artaud et à son désir d'un langage spécifique au théâtre qui puisse dire ce que le degré premier de la parole verbalisée échoue à transmettre. La pensée d'Artaud nous accompagnera tout au long de notre réflexion, car rarement la pensée du théâtre s'est approchée autant que la sienne de l'orientation donnée

---

15 Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.
16 Voir notre entretien avec Alain Héril, en annexe p. 465-473.
17 Lettres à Georges Izambard du 13 mai 1871 et à Paul Demeny du 15 mai 1871.
18 R. Abirached, *op. cit.*, p. 404.
19 Cette citation du poète Jean-Claude Renard nous paraît digne d'être livrée dans son intégralité : « L'une des propriétés du poème est (…) d'être une parole qui remet sans cesse en cause le langage et se remet elle-même sans cesse en cause, en entraînant tout avec elle dans cette remise en question qui permet en quelque sorte aux niveaux ordinairement contradictoires du sens et du non-sens, du logique et de l'illogique, du réel et de l'imaginaire, du connaissable et de l'inconnaissable, etc., de prendre d'une certaine façon la même valeur et les mêmes pouvoirs, – et rend par suite possible tout rapport de chaque chose avec chaque chose, de chaque être avec chaque être, de chaque être avec chaque chose, de chaque mot avec chaque mot, etc., afin d'établir comme une première équation entre l'exprimable et l'inexprimable » (J.-C. Renard, *op. cit.*, p. 25).
20 R. Abirached, *op. cit.*, p. 213.

par Rimbaud à la poésie. Comme le remarque Petre Solomon, Rimbaud et Artaud, dont le rapprochement est presque devenu un poncif[21], se rejoignent dans cette « tentative de dépasser l'insuffisance du langage »[22], ce qui chez Artaud aboutit à la conception d'un théâtre où l'on donnerait à voir « le recto mais aussi le verso de l'esprit ; la réalité de l'imagination et des rêves y apparaîtra de plain-pied avec la vie »[23]. L'accès à un au-delà du sens et de la vision immédiats se lit dans l'œuvre de chacun : « La vision est ce qui n'est pas vu mais qui n'en est pas moins montré. Les textes de Rimbaud voudraient dépasser le pouvoir de suggestion des mots »[24]. Surtout, ils formulent tous deux ce désir de *trouver une langue*[25]. Or le *langage universel* qu'évoque Rimbaud comme devant nécessairement advenir[26] s'affirme comme négation de toute entreprise de traduction. Si l'on parvient à définir un médium communicant qui permette de se passer de langue, au sens de spécificité linguistique, un ensemble de signes qui transcende les particularités culturelles en termes d'expression, alors la traduction n'est plus nécessaire. On se retrouve à un niveau du sens qui n'est plus définissable, du fait même qu'il n'est plus modifiable par la traduction.

On aperçoit comment une véritable poésie scénique peut naître dans la jonction entre, d'une part, la volonté rimbaldienne d'atteindre à un au-delà du sens par les mots, et d'autre part, le rejet que fait Artaud de la langue articulée comme vecteur premier du sens. Se fait jour alors une exigence du théâtre qui n'a cessé de se manifester depuis Artaud, celle de faire du théâtre un médium privilégié pour dire ce que les mots dans leur exclusivité échouent à transmettre : « Les signes scéniques sont parfois *signes opaques*, dont le sens n'apparaît pas immédiatement ou qui ne sont vus justement que comme présence de l'irrationnel. Ce que Vitez revendique aussi, comme affirmation de ce qui peut-être ne peut se dire que sans le secours des mots. *Traduire autrement* »[27]. Ce *quelque chose* qui est à dire, il nous semble que Rimbaud le premier le formule à l'égard de la

21 Voir notamment Antoine Raybaud, *Fabrique d'"Illuminations"*, *op. cit.*, p. 146, 155, 156. Voir aussi Jean-Pierre Verheggen, *Artaud Rimbur*, Paris, La Différence, 1990.
22 Petre Solomon, « La Vision dramatique de Rimbaud », *Rimbaud multiple*, Actes du colloque de Cerisy de 1986, Bedou & Touzot, 1986, p. 212.
23 A. Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (*Second manifeste*) », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 190.
24 A. Guyaux, *Poétique du fragment*, *op. cit.*, p. 249.
25 Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.
26 « toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! » (Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871).
27 A. Übersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, *op. cit.*, p. 172.

poésie, et que sa conscience de la déficience du verbe est sans doute en partie à l'origine de sa propre défection de la littérature. Artaud voudra ensuite soumettre le théâtre au même type d'exigences, mais les conditions pratiques de réalisation ne seront jamais réunies (ou réunissables) pour en faire véritablement l'épreuve[28].

b) Une utilisation concrète du langage

Il est possible de suivre encore un peu ce chemin artaudien qui, sans toutefois que l'on veuille lui asservir le cas de Rimbaud, nous fournit certaines pistes de réflexion. Peut-être la poésie de Rimbaud trouvera-t-elle en effet sa place sur la scène, si elle est envisagée selon la place qu'Artaud veut donner à la parole articulée dans l'événement théâtral. C'est-à-dire en tant qu'élément d'un processus alchimique global, ne prédominant en rien sur les autres éléments, plastiques, corporels ou sonores par exemple. Le langage qu'Artaud revendique pour le théâtre, c'est le « langage concret » de la scène, un langage dont tous les éléments sont utilisés dans leur matérialité, qu'il s'agisse de mouvements, de sons, de couleurs ou de mots : « changer la destination de la parole au théâtre c'est s'en servir dans un sens concret et spatial, et pour autant qu'elle se combine avec tout ce que le théâtre contient de spatial et de signification dans le domaine concret ; c'est la manipuler comme un objet solide et qui ébranle des choses »[29]. S'émancipant des schémas interprétatifs et de la tyrannie *du* sens au profit *des* sens, Artaud revendique un théâtre qui utiliserait les mots pour ce qu'ils offrent comme possibilités d'ébranlement physique, et non intellectuel ou psychologique, et ce faisant rendrait aux mots leur pouvoir pour ainsi dire magique et performatif.

Se dessinent peut-être là les ébauches d'un cadre propice à accueillir la parole rimbaldienne : sa production se revendique elle-même comme issue d'un processus de type alchimique (*Alchimie du verbe*). On peut dès lors imaginer qu'elle exige, lors de son passage à la scène, de mettre en place une démarche analogue. Or c'est précisément ce

---

[28] Henri Gouhier formule l'hypothèse selon laquelle Grotowski aurait d'une certaine manière accompli en partie la volonté d'Artaud (*Le Théâtre et les arts à deux temps*, *op. cit.*, p. 99 *sqq*.).

[29] A. Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 111. Voir également André Veinstein, *op. cit.*, p. 112 *sqq*.

processus alchimique qu'Artaud définit comme mission à assigner au théâtre[30]. On comprend bien sûr à quelles dérives ce type d'interprétation peut facilement aboutir en termes de réalisation pratique ; nous n'aurons de cesse d'y revenir au moment de nous pencher sur des cas bien précis. Pour l'heure précisons les modalités de traitement de la parole dans la démarche d'Artaud et ses possibilités d'application au texte rimbaldien. Cette utilisation concrète des langages verbal, sonore ou physique, propose donc un langage global, universel en quelque sorte, un « langage théâtral pur »[31]. On notera d'ailleurs que, comme le montre Jean-Pierre Sarrazac, certaines tentatives d'un théâtre plus récent manifestent cette même volonté, toutes choses différentes par ailleurs, de retrouver une certaine « corporéité du langage » et la « prise de conscience du fait que les mots au théâtre, doivent être dépliés selon leur gestuelle »[32] ; l'apparition, au sein de textes qui pourtant ne se rapprochent en rien des exigences manifestées par Artaud sur une certaine idée du théâtre, de cette « langue corporalisée », définit sans doute un ancrage partiel et partiellement inconscient, chez les contemporains, de la conception artaudienne de la manière dont le verbe doit s'offrir à la scène : « On pourrait dire, en reprenant un mot d'Artaud, que cette langue ne s'écrit pas mais qu'elle *s'inscrit*. Ou bien encore qu'elle se *transcrit* »[33]. L'héritage artaudien se lit dans cette conception, évoquée plus haut, du mot envisagé comme signifiant plutôt que comme signifié.

En revenant à Artaud lui-même, on comprend que pour lui c'est seulement ainsi que la poésie pourra se manifester sur la scène, c'est-à-dire en tant qu'elle est envisagée comme élément visant les sens bien plus que l'intellection : « les images de la poésie au théâtre sont une force spirituelle qui commence sa trajectoire dans le sensible et se passe de la réalité »[34]. Les expériences menées par la suite dans cette même voie, par des troupes comme le Living Theatre, montrent que la parole, si en aucun cas elle ne doit être asservie au sens et envisagée comme un matériau littéraire à proprement parler, si elle est désacralisée par les notions d'improvisation et de production spontanée, doit conserver une charge poétique forte qui reste parfois au centre des préoccupations : « Ces

30 Voir notamment « Le Théâtre alchimique », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 73-80.
31 A. Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 59 ou 107.
32 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 124.
33 *Ibid.*, p. 133.

spectacles, dans leur diversité, n'étaient pas forcément dirigés "contre" le texte ; d'ailleurs, plusieurs troupes donnent beaucoup d'importance au verbe poétique »[35]. C'est que le verbe poétique a ceci de particulier qu'il contient une charge symbolique extrêmement importante, et qu'il fonctionne essentiellement sur ce mode. Or la question du symbole est au centre d'un théâtre qui axe sa recherche sur une utilisation concrète du langage. Nous approchons ici plus précisément des possibilités de dérives, avec notamment le risque que représente la littéralité.

Le langage de la scène s'actualise dans l'écriture de signes ; les mots, sons, couleurs acquièrent le statut de stimuli fonctionnant tous de la même façon, c'est-à-dire sur un plan intuitif et sensible. Mais le tout doit être soigneusement « chorégraphié », c'est-à-dire que chaque signe doit avoir sa place dans l'ensemble et tisser un réseau de correspondances sensorielles cohérent. Le système baudelairien des correspondances sensorielles est lié, lorsque l'on touche à la poésie écrite, à la fonction symbolique du verbe. C'est ce que Rimbaud met à l'épreuve dans le sonnet des *Voyelles*, où chaque lettre devient une porte symbolique vers un monde sensoriel fait de couleurs bien sûr, mais aussi de sons et de matières spécifiques. Le symbole poétique constitue un relais entre le monde réel, associé au langage qui s'évertue à le transcrire, et le monde caché qu'il s'agit de traduire (lui-même apparaissant comme une clé pour accéder à cette vérité du monde réel, objectif ultime). En outre, la pluralité poétique qu'engage le symbole condamne toute traduction dans un discours univoque. C'est pourquoi Rimbaud *réserve* celle-ci (*Alchimie du verbe*), et c'est pourquoi le théâtre a recours à des moyens de traduction qui font directement appel aux sens, sur la base d'une analyse du système des correspondances.

C'est ce qu'admire Artaud dans la pratique balinaise du théâtre : « D'un geste à un cri ou à un son, il n'y a pas de passage : tout correspond comme à travers de bizarres canaux creusés à même l'esprit ! »[36]. Il y a sans cesse transfert, verticalement d'une part, entre la pensée et le corps, l'intérieur et l'extérieur, horizontalement d'autre part, d'un

---

[34] A. Artaud, « Le Théâtre et la peste », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 36.
[35] J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 38.
[36] A. Artaud, « Sur le théâtre balinais », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 88.

pôle sensoriel à l'autre ; tous les sens étant voués à se rejoindre à chaque sollicitation et à se répercuter les uns sur les autres. Le symbole apparaît alors comme l'outil dont la parole dispose pour offrir à la démarche poétique la possibilité de dire ce monde caché. Dès lors, ce n'est qu'avec la croyance en un réseau identifiable de liaisons entre sons, images, couleurs, mouvements et mots que peut se mettre en place cette quête. Sans elles, il faut renoncer à appréhender le monde qui ne présente que dichotomies, tant avec l'univers intérieur de l'homme qu'entre ses diverses manifestations. Le relais doit se faire avec fluidité entre les éléments, *la pensée accrochant la pensée et tirant*[37]. Le recours au mode symbolique pour la transmission de l'émotion est perçu comme un moyen de s'affranchir du sens et de parvenir à cette fluidité.

c) Enjeux concrets de la scène : métaphore théâtrale et métamorphose[38]

Plus concrètement, ces réflexions posent la question de la manière dont le symbole poétique vient se loger dans le cadre scénique, et celle de savoir comment s'opère l'entreprise de traduction s'agissant des modalités de création d'images spécifiques à la poésie. On en arrive alors à se demander dans quelle mesure les procédés métaphoriques peuvent trouver leur propre vie et recomposer leur dynamisme lors du passage à la scène. Il est clair qu'on a ici affaire aux risques inhérents à la littéralité, ce qui nous amène à retrouver les questions posées dans le premier chapitre de cette partie à propos des limites sémantiques que le théâtre peut imposer au poème. On a vu alors que l'interprétation, de manière générale, fixe et limite le sens du poème ; ce caractère limitatif revêt un aspect particulier au théâtre en ce qu'il y est atténué par la possibilité d'accéder, à travers la forme, à un certain onirisme de la représentation et dans le même temps renforcé par cette nécessité même de la forme. Le théâtre, aussi inventif soit-il, reste tributaire de sa dimension matérielle et concrète. Quand bien même il serait le lieu de l'irréel, il reste fabriqué à partir d'éléments concrets qui, eux, appartiennent au réel. Objets et acteurs évoluant sur scène ont une existence physique, et le spectateur n'en doute pas quelles que

[37] Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.
[38] Ce rapprochement est suggéré par Michel Corvin dans son article « Poésie et théâtre » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 661.

soient ses attentes en termes d'irréalité, quels que soient aussi les stratagèmes des metteurs en scène. Cette dimension concrète du théâtre joue un rôle important dans la difficulté qu'il peut y avoir à transmettre un texte poétique par son intermédiaire.

Il est possible de penser qu'elle le rend inapte à accueillir la parole abstraite qui semble caractériser le poème, et qu'une fixation dans l'espace matériel de la scène ne peut se faire sans une mise en péril de l'intégrité de cette parole. Au théâtre, le public vit la réalité scénique de façon simultanée, au moment même où elle se met à exister ; avec la poésie rien de concret ne relie le lecteur au poète. Le passage de l'abstrait au sensible serait ainsi à considérer comme un échec possible du théâtre. La réflexion d'Aragon sur la mise en scène d'*Une saison en enfer* par Nicolas Bataille apporte un éclairage sur ce point quand bien même, le poète n'ayant pas vu la pièce[39], son analyse n'est sans doute pas conforme à la réalité du spectacle :

> 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.[40]

On comprend que se joue ici la dénonciation du transfert, sur le plan matériel, d'une essence poétique qui n'existe qu'en tant qu'elle reste figurée. Si la critique d'Aragon vis-à-vis de Bataille ne saurait se justifier totalement (puisque sa mise en scène veillait à demeurer dans un champ relativement abstrait), on pourrait néanmoins la reprendre au compte du travail sur le sonnet des *Voyelles* opéré par les Autant-Lara. Chaque voyelle y est littéralement incarnée par une comédienne revêtue d'une combinaison en Rhodoïd, en une approche qui s'inspire de la psychologie expérimentale[41]. Édouard Autant en appelait très largement à cette problématique des correspondances que nous évoquions ; encore une fois, il est vrai que c'est *Voyelles* qui développe le mieux l'analyse rimbaldienne du processus de traduction. Chaque lettre était donc non seulement incarnée mais en outre

---

39 Comme nous l'a appris Nicolas Bataille dans l'entretien du 31 octobre 2000.
40 Louis Aragon, 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.
41 Sur la notion d'« audition colorée », voir notamment d'Etiemble *Le Sonnet des Voyelles, de l'audition colorée à la vision érotique*, Gallimard, « Les Essais », 1968. Pour plus de détails sur cette expérience d'*Art et action*, voir la fiche en annexe p. 296-297.

associée, à partir de données scientifiques très précises, à un instrument et à une note. La vibration sonore de la lettre, mise en rapport avec la vibration visuelle de la couleur associée, renvoyait à une note donnée[42]. La projection de diagrammes complétait ce travail de réflexion synesthésique commandé par une interprétation « positive »[43] du poème de Rimbaud. Mais l'on comprend rapidement que, donner chair à ce qui n'est envisageable, au cœur de l'expression poétique, qu'en tant que concept, constitue une véritable mise en péril de la subtilité sémantique de cette même expression, et ce malgré le couvert d'une entreprise herméneutique sophistiquée. De même que le choix est contestable de coiffer les quatre acteurs d'*Une saison en enfer* de chapeaux haut-de-forme, recouverts de nuages blancs sur ciel bleu *figurant la poésie*[44].

C'est ici que se pose alors le problème de la *traduction* de la métaphore : comment celle-ci doit-elle être traitée au théâtre ? Faut-il et, si oui, comment, lui donner chair théâtrale ? Il est dans un premier temps nécessaire de tenter de définir ce que peut être une métaphore au théâtre ; car si la dynamique métaphorique est indissociable d'une certaine forme d'onirisme et qu'elle consiste comme le dit Jean-Pierre Sarrazac en cette « aptitude de l'image à enjamber le réel »[45], se pose la question du rapport qu'elle entretient avec la concrétude du théâtre. Peter Brook développe cette idée dans *L'Espace vide* :

> S'il faut considérer que toute chose a son langage, aucun langage n'est universel. Toute action a sa propre valeur mais toute action est également la traduction de quelque chose d'autre (…). Sur une scène, ce que je fais peut n'avoir d'autre signification que sa signification immédiate. Mais cela peut aussi avoir valeur de métaphore (…). Une métaphore est signe et illustration – c'est donc un fragment de langage. Chaque intonation, chaque structure rythmique est un fragment de langage et correspond à une expérience différente.[46]

Le geste scénique qui se fait métaphore est à la fois la traduction de quelque chose et un énoncé qui réclame une traduction. Il invoque les deux opérations, traduire et être traduit, dans le même moment. La métaphore est alors à la fois le *signe* (à décrypter) et

---

42 Voir *infra*, p. 339-340.
43 Selon l'expression d'Octave Mannoni dans *Le Besoin d'interpréter*, *op. cit*., p. 210.
44 Dans la reprise de 1930, où les Autant-Lara modifient considérablement leur approche. Voir Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres*, *op. cit.*, p. 192.
45 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 160. Voir aussi Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 95.
46 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, p. 156-

l'*illustration* (de ce qui fut décrypté). Signalons que pour Bernard Martin, ces lieux, propres au texte non théâtral, d'indétermination et de décalage sémantique, ces moments de poésie en somme, ont une fonction extrêmement positive d'un point de vue esthétique dans la construction de l'objet théâtral. Ils sont des « bouffées d'oxygène » pour le metteur en scène, qui « lui permettent d'échapper à (…) l'illustrativité impénitente »[47].

D'un point de vue pratique, il faut alors se demander dans quelle mesure il est possible de faire le lien entre métaphores poétiques et métaphores théâtrales, et surtout d'élaborer à partir des premières des « visions scéniques » pouvant s'apparenter aux secondes. La vocation du théâtre d'une certaine manière consiste à *réaliser* ce qui est essentiellement d'ordre virtuel : « Le théâtre est investi de cette aptitude à rendre *sensibles* des vérités abstraites, ou idéales »[48]. Opération qui s'effectue autant sur le langage que dans le travail sur le personnage : « L'action singulière de l'art du comédien (…) consiste à rendre sensible ce qui n'est donné que dans le domaine de l'esprit »[49], puisque l'un et l'autre se lient dans la résolution du signifiant en signifié. Artaud revendique également ce rôle du théâtre : « il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés »[50]. Il faut ici se garder de confondre plan métaphorique et plan symbolique, ce dernier mettant souvent en jeu au théâtre des réalités scéniques contestables. Le symbole est alors envisagé, ainsi que Sartre le condamnait chez Maeterlinck en parlant d'« enfantillages », comme « l'expression indirecte ou poétique d'une réalité qu'on ne peut ou qu'on ne veut pas saisir directement »[51].

Mais dans les deux cas, si le théâtre s'autorise l'actualisation de l'image, il risque surtout de créer un effet de réel à propos de ce qui exige au contraire de demeurer abstrait. Peut-être est-il possible, dans une certaine mesure, de trouver un équilibre entre la réalité scénique et la nécessité qu'a le référent métaphorique de rester abstrait, de

---

157. Sur le référent du symbole théâtral, voir A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 28-30.
47 B. Martin, *op. cit.*, p. 131.
48 D. Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, *op. cit.*, p. 56.
49 Georg Simmel, *La Philosophie du comédien*, précédé de Denis Guénoun, *Du Paradoxe au problème*, Belfort, Circé, « Penser le théâtre », 2001, p. 50. Cette citation est extraite d'un texte publié pour la première fois en 1920-1921.
50 A. Artaud, « Le Théâtre et la peste », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 40.
51 J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, « Idées », 1973, p. 62.

même que sur le plan du langage la métaphore est acceptable si elle quitte le terrain littéraire pour se revêtir d'une véritable fonction dramatique[52]. En réalité, le processus de métaphorisation consiste à activer certaines propriétés communes à deux référents, tout en « narcotisant », selon l'expression d'Umberto Eco, les autres propriétés qui ne sont pas utiles à la figure, voire qui la détruisent. C'est peut-être dans cet écart que la scène peut trouver son actualisation. La métaphore « n'institue pas un rapport de similitude entre les référents, mais d'identité sémique entre les contenus des expressions, et ce n'est que médiatement qu'elle peut concerner la façon dont nous considérons les référents »[53]. Si la scène parvient à se substituer à cette médiation, peut-être alors la traduction pourra-t-elle s'opérer. Mais le plus souvent elle reste dangereusement littérale.

Michel Corvin évoque à ce sujet Cocteau, lequel prend « au pied de l'objet » la « matière première du poète »[54]. S'il semble toutefois possible d'envisager ce type de procédés avec le texte de Cocteau, il est douteux que celui de Rimbaud se prête aussi bien à l'expérience. C'est que la poésie de Cocteau se veut, on l'a dit, une poésie *de* théâtre, et non plus une poésie *au* théâtre. Or le texte rimbaldien ne peut qu'être poésie *au* théâtre, puisque celle-ci se définit par le caractère imagé du texte, par opposition au caractère imagé de l'action que recherche Cocteau. En dehors du simple fait qu'on ne saurait parler d'action à propos du genre poétique tel qu'il se définit ordinairement, un autre aspect entre ici en compte, qui nous est livré par Jean-Claude Renard : « Peut-être l'une des caractéristiques du langage poétique est-elle de paraître supprimer tout intermédiaire entre ce qui est dit et l'effet de ce qui est dit (…). Le langage poétique se présente donc aussi comme la trace de ce qui ne peut pas être exprimé : la première présence possible (mais inqualifiable) de ce qui n'est pas présent dans les mots »[55]. Deux lectures possibles se présentent à nous : en premier lieu, l'idée que ce que donne à entendre la poésie se situe à un niveau qu'aucune autre forme ne fréquente. Inversement, on peut considérer que corps et forme peuvent au théâtre prétendre à exprimer *ce qui n'est pas présent dans les mots*.

---

52 À ce propos, voir Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 236.
53 U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 160 et 155.
54 M. Corvin, « Poésie et théâtre », art. cit., p. 661.
55 J.-C. Renard, *op. cit.*, p. 27.

On en revient à l'idée de donner forme concrète à l'inexprimable : c'est bien la question de la littéralité qui est en jeu, si celle-ci est considérée comme une manière de remplacer « l'image par une réalité visuelle ». C'est l'un des aspects fondamentaux de la recherche théâtrale, quelle que soit la perspective envisagée : « de la métaphore à la métamorphose il n'y a qu'un pas que franchit le théâtre : fidèle à son étymologie, il tend à faire voir et pas seulement à faire entendre : le mot fait la chose ; mieux, le mot est la chose selon une conception magique du langage »[56]. La dimension performative de la parole théâtrale est mise en valeur ; il est alors possible de penser que la simple profération donne déjà forme à l'image. La parole, en tant qu'elle est poétique, vaut comme acte. Ou bien la parole poétique, en tant qu'elle est dite, passe nécessairement par le crible de l'interprétation, le plus modeste soit-il, et devient acte dès lors qu'elle a reçu la forme d'un sens, puisque « tout commentaire (…) est performatif »[57]. L'inexprimable que laisse soupçonner le texte poétique, et dont seule la métaphore (entendue au sens large de décalage sémantique) peut donner une idée, doit trouver sa place sur la scène, et c'est peut-être là ce que Brook appelle *l'invisible*[58]. C'est là que le rapport entre le texte poétique et l'œuvre oralité trouve sa définition dans la poésie orale : « L'écriture d'un poème est une façon de rester dans l'invisible, dans la parole silencieuse de l'invisible. L'oralité est la façon de dire, de publier cet invisible »[59].

B) Du mot au geste : quand le verbe se fait chair

Publier l'invisible : y parvenir, c'est s'affranchir de la page du livre et publier sur celle du *corps*. Car cet invisible à faire apparaître, cet imaginaire à traduire, c'est bien ce qui demeure au centre de la préoccupation de ceux qui veulent offrir à un texte poétique la possibilité de se déployer sur une scène. C'est en tout cas dans ce sens que s'organise la démarche des metteurs en scène qui abordent Rimbaud ; il nous faut voir quels moyens sont alors mis en œuvre. Certains parient sur l'instrument qu'est le corps pour se livrer à

56 M. Corvin, « Poésie et théâtre », art. cit., p. 661.
57 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 117.
58 Lorsqu'il définit la scène comme « un lieu où l'invisible peut apparaître » (*L'Espace vide*, *op. cit.*, p. 63). Voir *infra*, p. 336-365.

cette traduction, comme si l'absence de structure dramatique réelle exigeait que l'on revienne à l'unité essentielle de la représentation, la seule véritablement nécessaire. S'interrogeant sur le passage à la scène de textes non théâtraux, Michel Corvin a d'ailleurs pu conclure que « le texte non théâtral ne peut être théâtralisé que par le corps de l'acteur. Non pas nécessairement sous forme de performance mais sous forme de présence réelle »[60]. On verra qu'à cet égard, les modalités d'exploitation du registre physique peuvent être très variables : de la simple illustration gestuelle à l'engagement corporel de la performance, de l'utilisation du langage signé à la danse, une opération d'investissement a lieu avec plus ou moins de pertinence, investissement du corps par le poème ou du poème par le corps.

a) La question de l'illustration

Les metteurs en scène qui abordent Rimbaud partent généralement d'un impératif que résume bien cette formule d'Olivier Thébault : « il faut mettre de la chair autour de tous ces mots »[61]. C'est aussi celui qui s'exprime dans ce que Bruno Sermonne, songeant à Claudel, appelle « l'écriture debout »[62]. Au-delà de la volonté d'incarner le poète lui-même, que nous traiterons en troisième partie, il faut lire dans cette exigence pressante le besoin de donner corps, au sens propre du terme, au verbe rimbaldien. On a vu comment une utilisation concrète du langage, à la manière artaudienne, pouvait constituer un début de recherche dans cette perspective, et nous aurons encore à revenir sur les propositions de la poésie orale d'action[63]. Mais d'abord et plus largement, il importe de voir comment cette démarche s'inscrit dans une logique qui trouve sa source dans le développement de la nécessité corporelle au théâtre – que celle-ci soit surtout un élément essentiel de la pratique théâtrale ou qu'elle en détermine toutes les modalités (on songe ici notamment à des travaux comme ceux de Jacques Lecoq). Si le principe du théâtre est une parole, c'est

---

59 S. Pey, *La Langue arrachée*, *op. cit.*, p. 759.
60 M. Corvin, « Du genre au "texte", une esthétique de la convergence », art. cit., p. 12.
61 Entretien avec Olivier Thébault. Voir en annexe p. 516.
62 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. 186. Voir également notre entretien du 30 novembre 2005, en annexe p. 511.
63 Sur les modalités signifiantes du geste, et la « présence du corps » dans la pratique de la poésie orale en général, voir Paul Zumthor, *op. cit.*, chap. 11, p. 193-206.

« une parole qui dessine un geste, un verbe qui ne veut pas rester verbal »[64]. Un metteur en scène comme Antoine Vitez utilise beaucoup le geste au sein d'un travail préparatoire à la représentation, visant à dégager par le corps les possibles sémantiques du texte :

> Il est évident que le point où l'invention du metteur en scène et celle du comédien se croisent, c'est celui de la gestuelle. Tout le travail de cette libération de l'imagination est de fournir au comédien le moyen de croiser le sens obvie du texte avec les possibilités physiques de dire autre chose. Autre chose qui sera l'expression du comédien, en même temps que l'invention gestuelle permettra d'aller au-delà des évidences (…). La gestuelle de l'acteur pour Vitez, c'est la poésie du corps en mouvement.[65]

Le corps est beaucoup plus un moyen de dire cet *autre chose*, ce que les mots échouent à transmettre, qu'un moyen de redire ce que disent les mots. Cette question de la redondance est au centre de notre problématique. Le statut du verbe doit trouver sa définition avant même que ses modalités de transmission ne soient déterminées ; ainsi, s'il reste sur le mode strictement verbal, le corps ne trouvera pas sa place à ses côtés, encore moins en lui. Le geste n'est plus comme dans la perspective sartrienne un chaînon signifiant vers l'acte, il n'est pas une simple charge sémantique, dont les limites avec celle portée par le mot seraient identifiables et qui viendrait achever le sens[66]. Il doit advenir *parole* : « Là où le discours en reste aux mots, la parole engage le corps »[67]. Ce n'est donc qu'en accédant au statut de *parole* que le verbe aura la possibilité d'être sublimé par le corps, l'opération de sublimation consistant à faire surgir les virtualités du texte, cet au-delà du sens que nous évoquions plus haut comme clé de la démarche traductrice de Rimbaud.

On comprend alors de quelle nature peut être le risque que constitue une approche gestuelle du texte rimbaldien. Si le geste ne fait que redire le texte, il perd toute capacité à en sublimer les possibles. La frontière est mince, entre cette « alchimie mentale qui d'un état d'esprit fait un geste »[68] à laquelle aspire Artaud, et l'erreur qui consiste à doubler

---

64 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 62.
65 A. Übersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, *op. cit.*, p. 160.
66 Voir J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 33-34, ou encore p. 88 et 118-119.
67 Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, ouvrage composé par Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Actes Sud-Papiers, « Cahiers Théâtre - Éducation », 1997, p. 150.
68 A. Artaud, « Sur le théâtre balinais », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 102.

« la métaphore de son simulacre gestuel »[69]. Les divers rapports que peuvent entretenir le geste et la parole sont à prendre en compte dans leur complexité : rapports d'opposition ou d'adéquation, rapport hiérarchique, ou encore rapport temporel. La valeur du geste est également à définir ; elle n'a pas le même sens selon qu'elle est plus expressive ou plus esthétisante, plus fonctionnelle ou plus symbolique[70]. Il est pour nous, à ce stade, essentiel de parvenir à déterminer dans quelle mesure le texte peut et doit être servi par un travail gestuel. Le problème de l'*illustration*, que nous avions abordé avec la réflexion de Pirandello, prend ici tout son sens.

En effet, on est en droit de se demander dans quelle mesure il est fécond pour l'acteur d'accompagner de gestes explicatifs un texte dont la vertu poétique consiste essentiellement en sa dimension implicite, dans la « retenue » du sens (ou sa « réserve », comme le formule Rimbaud). Diderot déjà avait pu aborder cette question en constatant que « les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée ; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée complètent la valeur »[71]. Le théâtre passe de toute évidence par le corps ; toutefois le problème se pose de manière différente s'agissant de l'adaptation de textes poétiques. Le décalage lié à la dimension imagée du texte poétique implique que le geste aura nécessairement une dimension explicative, tandis qu'au théâtre le geste est imposé par les mots, quand il ne les remplace pas. Cette *explication* par le geste, dont l'acteur qui dit un texte poétique semble ressentir la nécessité, ne peut selon nous intervenir que comme redondance vis-à-vis du poème, dommageable à la qualité d'image qu'il propose.

En outre il y a évidemment des nuances à faire selon le texte dont il s'agit ; il paraît difficile d'envisager une traduction gestuelle à partir du sonnet des *Voyelles* ou d'*Enfance*. Un texte comme le *Bal des pendus* se prête en revanche bien mieux à un développement physique. Le rythme qu'il contient entraîne rapidement l'acteur vers le

---

69 Ce que Barthes reprochait à Jean Vilar à propos de sa mise en scène et de son interprétation du *Faiseur de Balzac* (« Le Faiseur », *Théâtre populaire*, mai 1957, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 228).
70 Voir Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 92 à 94. Paul Zumthor distingue trois rapports du geste à la parole, selon qu'il la redouble, la précise ou s'y substitue (*op. cit.*, p. 195).
71 Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* précédé des *Entretiens avec le fils naturel*, Garnier Flammarion, 1981, p. 126.

chant et la danse (comme c'est notamment le cas chez Bruno Netter, ou encore chez Cliquet et Cousseau[72]). De même, on peut voir Netter se lancer après avoir dit *Antique* dans une danse sautillante, s'accompagnant lui-même au piccolo par référence au fils de Pan. Moins explicite, et d'autant plus intéressant, le travail scénique d'Olivier Thébault sur « Qu'est-ce pour nous mon cœur… » engage une réflexion sur la portée véritable du texte. Il donne physiquement à voir le combat avec lui-même, ce conflit intérieur que développe le poème, inscrivant ainsi son interprétation dans la logique à laquelle répond son montage, celle de la rupture intime entre des tendances profondément ancrées et une volonté de les bouleverser.

L'illustration de *L'Éternité* par Estelle et Olivier Bordaçarre dans la pièce d'Alain Héril est également féconde en réflexions. Alors qu'ils sont tous deux debout sur le lit de fer, l'actrice retient l'acteur qui suggère l'envol évoqué par le texte. La tension et la beauté de l'image s'accordent avec le cri douloureux et solaire que transmet le poème. En revanche un mime trop caricatural de ce qui s'exprime au premier degré dans un poème alourdit considérablement la mise en scène et ne fait que desservir le texte. C'est le cas de certains choix d'interprétation de Michel De Maulne, qui mime parfois de manière contestable ce que dit le texte[73]. Certaines facilités découlent naturellement d'une illustration littérale des textes. Elles consistent, par exemple, dans le fait de se relacer en disant le dernier vers de *Ma Bohème* (« je tirais les élastiques/De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur »), de s'agenouiller en évoquant la « femme à genoux » du *Bateau ivre* ou encore de boire au goulot d'une bouteille avant de prononcer le « J'ai avalé une fameuse gorgée de poison » liminaire de *Nuit de l'enfer*[74]. De même, faudrait-il danser sur « je danse » (*Phrases*) ou sur « Veut-on des chants nègres, des danses de houris » (*Nuit de l'enfer*) ? Faudrait-il rire sur « Je ris », ou accélérer son débit de parole sur le mot « course » (*Aube*) ? Enfin, dire *Conte* impliquerait-il de prendre des allures de conteur ? On nous permettra de douter de l'efficacité dramatique de tels raccourcis. Un

[72] Ou dans l'interprétation qu'en donne *Le Cirque des mirages*, déjà évoquée.
[73] Par exemple, il fait mine d'uriner sur les derniers vers d'*Oraison du soir* (« Je pisse vers les cieux bruns, très haut et très loin,/Avec l'assentiment des grands héliotropes »), mime des cornes lorsqu'il évoque le Satan de la *Saison* ou encore passe un doigt sous son menton lors du dernier « couac » (qu'il prononce « couic ») du prologue du même texte...
[74] Comme le font notamment Bruno Netter, Georges Trillat et François Stemmer.

autre rapport est à évoquer ici, peut-être davantage pertinent, en rappelant les réflexions déjà émises sur la question d'une correspondance éventuelle entre blanc de la page et silence scénique[75]. La possibilité de traduction par le geste du silence qu'impose le blanc de la page se signale comme deuxième temps du travail scénique, la traduction (silence devenant geste) suivant l'interprétation (blanc devenant silence).

La conclusion qui s'impose est que l'illustration gestuelle des textes exige une grande prudence. Peut-être un travail pointu d'interprétation littéraire permettrait-il néanmoins de parvenir à une finesse de jeu qui légitime cette entreprise de transmission du message poétique. L'aspiration à une « gestuelle expressive » où « toutes les actions sont réduites au strict minimum » pour créer du « spectaculaire intime »[76], telle que la formule le comédien Pierre-François Pistorio, interprète *d'Une saison en enfer*[77], nous semble déjà plus juste et légitime. En définitive, l'écart entre la poésie, état virtuel du sens, et le théâtre, réalisation concrète de ce sens, se mesure dans ces questionnements ; dans la mesure où « le théâtre (...) prend des gestes et les pousse à bout », dans la mesure où « il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe de la nature matérialisée »[78], cet écart ne peut se resserrer qu'à la condition d'une connivence à la fois manifeste et subtilement orchestrée entre les implications du texte et leur transmission par la scène.

b) Le geste du poème : performance et engagement corporel

Si l'on veut échapper à ces écueils de la littéralité illustrative tout en faisant du corps le médium traducteur, il devient nécessaire de chercher dans d'autres directions. C'est ici que l'exercice oral de la poésie trouve son sens le plus précis et le plus intéressant. On s'aperçoit que la performance peut constituer un recours possible, dans la mesure où elle se définit non pas simplement comme une transmission improvisée du texte mais comme un engagement véritable du corps, une saisie du texte commandée par

75 Voir *supra*, p. 199-207.
76 Pierre-François Pistorio, entretien avec Yves Navarre, « Rimbaud dans le désordre », Le Figaro du 14 juin 1980.
77 *Une saison en enfer* mise en scène de Mehmet Iksel, création en 1979 au Lucernaire et reprise en 1980 à l'Espace Cardin. Gabriel Chamé Buendia reprend la pièce en 1989 puis en janvier 1991 au Centre Culturel Georges Pompidou. Voir la fiche en annexe p. 299-301.
78 A. Artaud, « Le Théâtre et la peste », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 40.

une vraie compréhension des ressorts poétiques en jeu. Le problème est toujours celui du rapport en quelque sorte *géographique*, qui se tisse entre les mots et le geste. Le corps vient-il se loger par-dessus ou par-dessous le poème ? Est-il dedans ou à côté, derrière ou devant ? Sans doute la réponse se trouve-t-elle dans l'abandon de toute idée de hiérarchie entre l'un et l'autre. Il s'agit bien davantage, par la pratique de la poésie orale contemporaine, de retrouver le « geste du poème », celui qui en est à l'origine :

> Le geste est la troisième partie que contient le poème. Cet aspect est totalement occulté. Car le poème a un geste. Chaque poème contient en lui un noyau rituel. La métaphore ou l'image peut être ce noyau d'où vont irradier des propositions de déplacements corporels. [79]

Le geste originel de l'écriture est identifié à la substance du poème, dont les « symptômes » seraient les images et métaphores poétiques et dont la traduction sensible serait un geste physique reproduisant le mouvement premier qui impulse la production du poème. Le dernier élément de l'opération de traduction concerne le contexte de réalisation, qui va être celui des performances de la poésie d'action. Pour Serge Pey, c'est la seule voie d'accès possible à ce noyau gestuel que contient le poème : le corps du récitant va à la recherche du corps du poème et, pourquoi pas, du corps de l'auteur, en une métempsychose qui s'approche parfois d'un processus de transe[80].

Plus près de nos préoccupations, ce qui lie le corps au texte dans l'opération d'oralisation, ce n'est pas, comme le croient souvent ceux qui tentent de donner la poésie rimbaldienne à haute voix, la mélodie du texte et la capacité de l'acteur à retrouver les inflexions *musicales* du texte ; c'est bien plutôt le rythme du poème, trouvant un écho dans celui du corps. Le corps intègre en effet le rythme du poème, et dans le même temps le corps fait naître un rythme dans lequel s'inscrit le poème, en un jeu d'accordances et de discordances réciproques et volontaires. Dans le cas d'un accompagnement sonore, rythme du corps, rythme du poème et, éventuellement, rythme des instruments travaillent ensemble et se conditionnent l'un l'autre. Le rythme du poème trouve sa traduction dans le mode physique de représentation. Une relation d'intimité, voire de fusion, se crée entre le texte et le récitant qui devient le réceptacle du poème. C'est par le rythme que le poème

---

79 S. Pey, « Autour des oiseaux atomiques », *La Main et le couteau*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1997, p. 27.
80 Processus que Pey a lui-même observé auprès de certains peuples, celui des Indiens huichols du Mexique en particulier. Sur les descriptions de ses performances, voir *La Langue arrachée*, *op. cit.*, p. 530 et 620 à 622.

va trouver sa traduction, car dans la genèse de l'oralité, constate Paul Zumthor, le rythme « *est* sens, intraduisible en langue et par d'autres moyens »[81]. L'action est réciproque ; le poème donne son rythme au corps, et l'évolution du rythme de celui-ci offre ensuite la possibilité de se déployer autrement.

L'objectif est de retrouver le corps qui a présidé à l'écriture du poème. Le poète écrivant donne son rythme corporel au poème, sa respiration propre (Larthomas en a l'intuition lorsqu'il suggère qu'il « se peut qu'il y ait un rapport secret entre le style d'une œuvre et la capacité respiratoire de son auteur »[82]), que le récitant doit retrouver dans son corps. Car la coalescence essentielle du mot et du geste agit au niveau même de la production verbale, au moment précis où le poète forme le poème. Or Rimbaud, qui n'a cessé de marcher, intègre la nécessité du mouvement dans son écriture[83]. On pourrait formuler l'hypothèse selon laquelle celui qui veut traduire par la performance physique la poésie rimbaldienne doit aller à la recherche de ce mouvement originel de l'écriture. Nombre de comédiens en ont d'ailleurs l'intuition, comme Denis Lavant chez qui l'on peut entendre, même sur les enregistrements réalisés en studio, cette importance du mouvement. Ou encore Bruno Netter, que la cécité rend peut-être d'autant plus sensible à cette prise de l'espace à laquelle Rimbaud engage[84].

On peut donc penser que la profération du poème, lorsqu'elle atteint à sa dimension véritable du point de vue de l'expression corporelle, réalise non seulement le poème et ses potentialités physiques mais aussi le geste théâtral dans son essentialité, tels que peuvent l'exiger des hommes comme Artaud, ou plus récemment comme Novarina qui fait cette demande à l'acteur : « Acteur, montre-moi la matière physique comme elle est : sortie d'un mot. Montre le corps sortir par la parole »[85]. La question est, encore une fois, celle d'aller chercher au cœur même du poème ce qui pourra devenir matière corporelle. C'est sans doute ce que Jacques Bonnaffé évalue, dans le cadre de la

---

81 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 165.
82 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 73. On peut toutefois lui opposer l'exemple de Proust, dont les longues phrases s'accordaient mal avec l'asthme dont il était gravement affligé…
83 Il recommandait à son ami Delahaye de lire en marchant les poèmes que, lui-même, avait écrits en marchant. Voir à ce sujet Jacques Plessen, *Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, La Haye, Mouton, 1967.
84 Voir les entretiens en annexe, respectivement p. 479 et 497.

profération du texte, comme la dimension limite du poème de Rimbaud, lorsqu'il évoque la difficulté à dire « l'incandescence »[86]. Cette incandescence, c'est ce qui dans le poème en appelle au corps. Pour Jacques Bonnaffé, la poésie de Rimbaud *brûle* qui la récite. Certains comédiens manifestent même une forme de crainte : « qu'il y a une abrupté, une fulgurance (…), il y a presque une peur, un vertige de la connaissance et du sentiment face à Rimbaud, comme si c'était un vase qui était presque brisé par la parole qu'il avait à délivrer »[87]. C'est aussi pour cela qu'il intéresse malgré tout la poésie orale, et que Pey organise des performances autour de Rimbaud. Sans que ses textes soient convoqués, on l'a dit, il est fait appel lors de ces performances, de manière pratiquement invocatoire et explicitement mystique, à son autorité poétique. L'« extrémité orale »[88] que revendiquent les poètes oraux trouve sans doute un écho dans la poésie de Rimbaud. On constate d'autre part que dans l'ensemble de l'œuvre rimbaldienne, ce sont les poèmes les plus difficiles à aborder et les plus proches de la vision, les plus *incandescents* sans doute, c'est-à-dire les *Illuminations*, ce sont ces poèmes-là donc qui, proportionnellement, font le plus appel au mot *corps*[89].

Deux poèmes frappent particulièrement de ce point de vue, ce sont les poèmes *Génie*, où le mot corps est utilisé à trois reprises, et *Being Beauteous*. Dans le premier le « génie » est notamment envisagé par rapport à sa corporéité, corporéité neuve et féconde qui vient détrôner les « anciens corps ». La nouveauté, la naissance pleine de promesses, est un angle sous lequel Rimbaud aborde volontiers la question du corps, de même que celui-ci fait l'objet de célébrations : « corps merveilleux » de *Matinée d'ivresse*, « immense corps » de *Aube*, corps comme « trésor à prodiguer » dans *Sonnet*, et surtout le « corps adoré » et le « nouveau corps amoureux » de *Being Beauteous*. Ce poème se livre en réalité à « une extraordinaire théâtralisation du corps rendu à sa dimension de scène sensorielle et sauvage du déploiement d'une sorte d'énergétisme total, scène abolissant la

---

85 Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 1989, p. 127.
86 Jacques Bonnaffé, « Des voix dans l'oreille », art. cit., p. 67.
87 Hélène Lescœur, « L'Ambassadeur et le vagabond », émission « Mauvais genre », déjà citée.
88 Titre d'une partie de la thèse de Serge Pet *La Langue arrachée*, *op. cit.*, p. 750 à 752. La description des performances de Joël Hubaut (p. 751) est particulièrement frappante.
89 Il y apparaît en effet pas moins de 12 fois (une fois dans *Enfance I*, *Aube* et *Sonnet*, deux fois dans *Being Beauteous*, *Matinée d'ivresse* et *Solde* et trois fois dans *Génie* ; enfin, dans *H*, le mot « décorpore » apparaît) ; contre 7 fois dans *Une saison en enfer* (dont l'une des occurrences appartient à « Ô saisons, ô châteaux,… »), 10 fois dans les *Poésies* et seulement deux fois dans *les Vers nouveaux*.

position de sujet et d'objet : corps d'acteur-conducteur ; corps de spectateur transformé : monde-corps »[90]. Raybaud cite d'ailleurs abondamment Artaud à propos de ce texte, qui réalise la *corporalisation* du poème en érigeant une sorte de scène totalisante où le corps est vecteur d'une énergie universelle, semblable à celle que réclame le théâtre de la cruauté.

On peut cependant se demander dans quelles proportions cet « investissement » réciproque du corps et du poème qui est revendiqué est à même de tirer sa légitimité et son efficacité du texte lui-même. Dans un ordre d'idées qui ne fait que prolonger nos réflexions sur la performance, l'exemple du cirque peut nous être d'un renfort utile de ce point de vue. La compagnie du « Cirque électrique »[91] associe au texte d'*Une saison en enfer* des numéros tels que le trapèze, la contorsion, le lancer de couteaux ou le bâton de feu. Pour ces « activistes »[92] de la poésie, il faut comprendre que ces actes correspondent à une tentative de traduction, puisqu'ils veulent prolonger l'alchimie verbale des poèmes en une « alchimie du verbe, du rythme et du corps »[93] spécifiquement circassienne. Le problème de ce type de tentatives réside dans le fait qu'elles partent davantage de la performance, que vient *après*, et seulement après, justifier le texte. Elles s'accordent trop facilement, de fait, une légitimité à grand renfort de citations extraites de l'œuvre de Rimbaud, sans chercher à définir en profondeur le rapport véritable, l'argument corporel inhérent au texte. Suffit-il en effet de citer *Phrases* (« J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile » pour asseoir une entreprise de funambulisme[94] dans le confort d'une « autorisation » rimbaldienne ? De même, la présence du mot « corps » suffit-elle, comme on se l'est demandé, à créer la possibilité d'une participation physique au poème ? Il faut néanmoins reconnaître comme séduisante l'idée d'associer des représentations physiques fortes à l'incandescence du poème de Rimbaud.

---

90 A. Raybaud, *op. cit.*, p. 147.
91 Dans sa création de décembre 2004, sous le chapiteau de la Cour du Maroc à Paris.
92 Comme ils se dénomment eux-mêmes dans le dossier de presse d'*Une saison en enfer*, création en décembre 2004 sous le chapiteau de la Cour du Maroc à Paris. Voir la fiche en annexe p. 302-304.
93 Extrait du dossier de presse (voir en annexe p. 303).
94 Comme ce fut le cas à Charleville lors des célébrations pour les 150 ans de la naissance de Rimbaud, en 2004.

c) La question de la mémorisation

Un dernier aspect de l'engagement corporel qui peut ou doit accompagner le poème dans sa profération concerne la question de la mémorisation du texte. L'écart est sensible entre le poème dit de mémoire et le poème lu, texte en main ; ces deux approches signifient différemment en termes d'intériorisation du texte. On remarque ainsi que la compagnie « Le Cirque électrique » joue à plusieurs reprises sur ce registre, puisque les sections de la *Saison* sont tantôt dites par cœur, tantôt lues, parfois sur un pupitre où repose le texte mais aussi parfois sur le vêtement de l'artiste lui-même, lequel entretient alors avec le texte une proximité corporelle littérale, qui vient dire le rapport corps-texte d'une manière inédite. Le fait de dire le texte par cœur signifie la volonté de recevoir le poème dans son corps, de l'*accueillir* physiquement au sens propre. Nous avons déjà évoqué les performances de Rémi Duhart ; il est notable de constater que le fait qu'il dise les textes de mémoire, comme s'il se les était totalement appropriés, frappe particulièrement les témoins de ses récitals.

Jacques Bonnaffé traite précisément de cette question, s'interrogeant sur ce que met en jeu la profération du texte de Rimbaud : « Le fait d'apprendre *par cœur* est sans doute la meilleure façon de se dégager de la vénération : *lire* empêche de *dire*, dire de mémoire nous retient de lire dans le respect (…). Dans le spectacle Rimbaud, c'est justement la mémorisation que je voulais donner à entendre. Pas la reconstitution mythique d'un dire-Rimbaud, comme s'il me possédait tout à coup (pourquoi moi alors ?) (…). La poésie, c'est ce que j'ai envie d'apprendre par cœur pour donner ma voix à la voix de l'encre »[95]. Il témoigne de son expérience comme récitant des textes de Rimbaud en des termes qui posent la question de la mémoire : « 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 »[96]. Il raconte également l'anecdote

95 J. Bonnaffé, art. cit., p. 65-66.
96 *Ibid.*, p. 66.

suivante : alors qu'il déclamait du Rimbaud dans un bistrot de pêcheurs, un client peu habitué à ce type de performances s'étonna de le voir dire des textes par cœur et crut de bonne foi qu'il ne pouvait que les inventer au fur et à mesure[97]. On voit alors quel sens symbolique peut revêtir, dans l'appropriation du texte, le fait de l'apprendre par cœur.

Le travail de Denis Lavant autour de Rimbaud s'appuie beaucoup lui aussi, nous l'avons dit, sur une mémoire corporelle, qui l'incite à trouver dans la marche les échos du texte demeurés dans sa mémoire. L'aléatoire qui préside à la convocation du texte, laquelle reste inféodée à la sélection arbitraire de l'inconscient, permet de se placer sur un plan intuitif de la profération. Avec l'improvisation, l'incertitude de l'oral permet dans un certain sens de *remotiver* le poème, la modification le rendant à la spontanéité. La possibilité de variations, conscientes ou non, ainsi que le jeu sur les répétitions, exige une forme de désacralisation du poème. Mais elle est aussi le moyen de faire ressurgir des sens que la lecture linéaire et fidèle ne fournit pas à l'auditeur. Le diseur modifie le poème en improvisation, et peut-être cette modification même est-elle le moyen de le rendre à la pluralité de ses sens.

Par l'apprentissage, le récitant a la sensation de réaliser une fusion avec le poème. La volonté d'apprendre *par corps* relève de cette entreprise d'« absorption amoureuse »[98] du poème par l'acteur dont parle Daniel Mesguich, pour lequel cette étape, qu'est l'apprentissage du texte, détermine la création d'une intimité véritable du comédien avec son texte : « apprendre par cœur, c'est accueillir la lettre, c'est se laisser étudier. Savoir par cœur, c'est savoir par le cœur (…). Un comédien aime un texte, et apprend à l'aimer, en quelque sorte, il lui a fait sa cour et, un jour, sans qu'il sache vraiment ni pourquoi ni comment, le texte le lui rend, il se rend à lui et lui reste attaché : c'est alors seulement qu'on peut dire que l'acteur le sait *par cœur* »[99]. Une confusion s'opère entre le rapport affectif du comédien à son texte et la nécessité d'une compréhension d'ordre physique, sensoriel du texte. L'acteur devient le réceptacle du poème, et c'est dans l'alchimie physique réalisée avec son texte qu'il sera à même d'en traduire les virtualités sur une

97 J. Bonnaffé, « Quand je s'rai grand », émission citée.
98 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 44.
99 *Ibid.*, p. 46-47.

scène. Inversement, lorsque Jérôme Pouly, dans son spectacle, donne à entendre les textes de Rimbaud le livre à la main, il manifeste une distance qui reste cohérente avec sa mise en scène. Le livre peut revêtir une dimension symbolique forte, à la manière d'un talisman[100] ; de support de l'activité codifiée qu'est la lecture, il devient un véritable accessoire scénique. Mais il constitue surtout, dans la majorité des cas, une forme de barrière entre le texte et le spectateur. Le fait d'assumer cette distance témoigne d'une volonté de favoriser la transmission du texte, dépouillée des indices de subjectivité que la prise en charge affective du poème fait nécessairement surgir.

d) Du mot-geste au mot-signe : vers une pantomime poétique

Si l'on cherche dans des directions un peu différentes, on s'aperçoit qu'une alternative à l'illustration littérale des textes peut être définie par le geste à travers la démarche, intégralement de praticien, qu'est celle de Jacques Lecoq. Démarche qui se revendique clairement comme traductrice du poème : « La meilleure traduction d'un poème me semble (…) être la *mimodynamique*, la mise en mouvement véritable de ce poème, que la traduction par les mots ne peut pratiquement jamais atteindre »[101]. Le pouvoir d'évocation attribué au corps surpasse largement celui des mots, lesquels sont à la fois à l'*origine* du travail, puisque Lecoq s'appuie véritablement sur des textes pour construire un parcours corporel, et à sa *fin* puisque les mots disparaissent un temps pour revenir et définir leur structure par celle que le corps aura découverte dans le travail de « gestique ». À travers une opération double, fondée sur l'influence réciproque entre le corps et le mot – opération qui n'est pas, précise-t-il, d'interprétation mais bien plutôt d'« adhérence corporelle au texte »[102] – Lecoq et ses élèves-comédiens se livrent à une véritable « exploration des profondeurs poétiques »[103].

Il s'agit au fond de définir le « corps poétique »[104], c'est-à-dire à la fois trouver le corps du matériau verbal, et parvenir à ce que le corps humain se fasse poétique. Cette

100 Voir A. Manguel, *op. cit.*, p. 150.
101 J. Lecoq, *op. cit.*, p. 60.
102 *Ibid.*, p. 147.
103 *Ibid.*, p. 25
104 Titre (*op. cit.*) du livre tiré des travaux menés par Lecoq pendant plus de quarante années à l'Ecole internationale, qu'il fonda en 1956.

double traduction est selon lui possible pour deux raisons ; la première est qu'il voit une véritable équivalence linguistique entre ce qu'exprime le corps et ce qu'expriment les mots : « Les mouvements du dehors sont analogiques aux mouvements du dedans, c'est le même langage »[105]. La deuxième est que les mots eux-mêmes proposent un *corps*[106], qu'il faudra définir et transmettre. Le texte offre surtout ce corps par l'intermédiaire des formes verbales, formes de l'action qui permettent de définir un parcours physique au cœur des mots. On retrouve l'idée de « geste du poème » que la performance tentait d'actualiser. Ici la technique tient davantage de la pantomime, mais une pantomime dite *blanche*, « qui se limite à faire des gestes pour traduire des mots. Cette technique utilise principalement des gestes de mains, portés par des attitudes du corps (…). Nous sommes dans une logique différente de construction de la phrase, qui oblige à une clarification, une économie et une précision de ce que l'on veut dire »[107]. La précision du geste, lequel n'est ni quotidien, ni esthétique, ni virtuose, mais simplement *juste*, est nécessaire non seulement pour trouver avec exactitude le contenu poétique qui est transmis, mais aussi pour éviter justement cet écueil de l'illustration.

Mais le problème est de pouvoir déterminer précisément ce qui définit un geste comme poétique et non plus comme explicatif ou illustratif. Lecoq convoque la notion de « gestes limites, qui vont au-delà du quotidien et s'inscrivent dans un temps différent du langage parlé »[108]. Ici encore Artaud peut nous être utile, lorsqu'il incite à envisager les mots comme des signes, voire comme des hiéroglyphes. Un lien se tisse entre le mot, le geste qui l'accompagne et la notion de signe, pour définir ce que nous évoquions comme un accès à un *au-delà* du sens. Si le mot est envisagé comme signe, il trouve plus facilement sa place dans l'espace et dans l'ensemble corporel qui l'accueille. L'utilisation concrète du langage que réclame Artaud s'actualise dans la possibilité d'une notation « chiffrée » de ce langage. Si les mots et les gestes sont à la fois indissociables et envisagés comme des signes, on peut alors imaginer qu'une notation de type hiéroglyphique sera pertinente, en ce qu'elle unit idéogrammes et phonogrammes.

105 J. Lecoq, *op. cit.*, p. 33.
106 *Ibid.*, p. 60. Voir également p. 150.
107 *Ibid.*, p. 111.
108 *Ibid.*, p. 112.

Artaud recherche une forme d'équivalence sémantique entre le mot et le corps. Équivalence qui se tisse bien moins entre les mots eux-mêmes et les gestes qu'entre des idées ou des images poétiques et des comportements physiques. Cependant, l'approche qu'en fait Jacques Lecoq lui permet de dépasser ces distinctions. Lorsqu'il utilise des idéogrammes pour noter les positions corporelles qui seront en suite exploitées pour *passer des mots à la poésie*[109], il donne une forme à cette conception d'un langage théâtral construit à partir de signes. Dans ce contexte, l'utilisation du Langage des Signes Français (LSF) peut être une voie intéressante à explorer. Alain Héril y a recours dans son spectacle, au même titre qu'il exploite la musique, la danse ou même la peinture. Dans ce langage destiné à suppléer la communication verbale, un signe est une unité comparable au mot, que la signification en soit concrète ou abstraite. La direction et l'orientation du mouvement des mains, ainsi que les expressions du visage et l'attitude corporelle relient les unités entre elles, et constituent la grammaire du langage des signes. Doivent être distingués, et c'est ce qui nous intéresse, les signes dits « naturels », qui correspondent à des idées ou à des objets et les signes « systématiques » et « méthodiques » qui renvoient mot pour mot, ou lettre pour lettre, à la langue écrite. Dans *Le Trajet Rimbaud*, les deux manières sont exploitées ; lorsque la comédienne, par exemple, « signe » *Le Dormeur du Val* pendant qu'une autre le récite, elle le fait de façon littérale. Mais au moment du poème *Les Mains de Jeanne-Marie*, certaines images poétiques étant intraduisibles en LSF, elle signe un *autre texte* composé par elle à partir des émotions qu'a pu véhiculer en elle le poème.

Ces détours sont révélateurs de l'écart qui existe entre le sens tel que peuvent nous l'offrir les mots, et le sens lorsqu'il est véhiculé par des moyens d'expression d'ordre physique et sensoriel. Lorsque la comédienne d'Alain Héril accompagne la profération d'un texte par des signes gestuels appartenant à un code proprement linguistique, on ne peut pourtant pas dire qu'elle s'inscrive réellement dans la démarche artaudienne, puisque le LSF est à envisager sur le même plan que le langage articulé. En outre le procédé risque de demeurer anecdotique, si l'utilisation des signes n'est pas profondément liée au

---

109 J. Lecoq, *op. cit.*, p. 61.

sémantisme du texte. La démarche offre toutefois un certain intérêt, en ce que la valeur idéographique des signes permet au sens d'agir, par un canal autre que celui emprunté par les mots prononcés, sur la perception du spectateur. On pourrait même ajouter, qu'il comprenne ou non ce langage. Le mot devenant visuel acquiert une forme plastique, dont l'impact est différent, et peut-être à certains égards plus immédiat que dans le cas de l'audition.

e) La danse, système d'équivalence expressive

Un dernier moyen d'expression corporelle, sans doute le plus important, peut se prévaloir d'un pouvoir de traduction vis-à-vis de la poésie : c'est la danse. Ce pouvoir traducteur trouverait sa légitimité dans le rapprochement fréquent qui est fait entre danse et poésie, depuis Baudelaire : « La danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes, c'est la matière, gracieuse et terrible, animée, embellie par le mouvement »[110] jusqu'à Paul Valéry : « Celui qui écrit en vers danse sur la corde »[111], en passant par Mallarmé, qui envisage la danse comme une « écriture corporelle », « poëme dégagé de tout appareil du scribe »[112], poème dessiné dans l'espace. Citons encore Alain, pour qui « la prononciation des beaux vers est une sorte de danse encore, sans heurt, sans contracture »[113]. Denis Lavant intègre cette proximité dans le regard qu'il porte sur la poésie confrontée à la scène : « 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 »[114].

La danse se pose ici comme l'équivalent corporel de la poésie, en tant que système expressif reposant sur une certaine abstraction et plus encore sur la disparition, difficile à envisager comme telle au théâtre, de l'idée d'interprétation. La disparition de la primauté du sens dans la danse équivaudrait alors à celle qui s'opère dans la poésie. Cela nécessite bien sûr d'être précisé. Encore une fois, il faut en revenir à la fonction de la poésie, car

110 Charles Baudelaire, *La Fanfarlo*, 1847, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 334.
111 Paul Valéry, *Cahiers*, t. II, *op. cit.*, p. 1093.
112 Stéphane Mallarmé, « Ballets », *Crayonné au théâtre*, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléjade », 1945, p. 304.
113 Alain, *Système des Beaux-arts*, Gallimard, « Tel », 1926, p. 85.
114 Entretien avec Denis Lavant. Voir en annexe, p. 482.

c'est dans sa fonction même que la danse lui est assimilable : « la fonction poétique est précisément dans cet effort pour "rémunérer", fût-ce illusoirement, l'arbitraire du signe, c'est-à-dire pour *motiver le langage* ». Poursuivant sa pensée, Gérard Genette évoque précisément Valéry, lequel oppose « à la fonction prosaïque, essentiellement transitive, où l'on voit la "forme" s'abolir dans son sens (comprendre étant *traduire*), la fonction poétique où la forme s'unit au sens et tend à se perpétuer indéfiniment avec lui : on sait qu'il comparait la transitivité de la prose à celle de la marche, et l'intransitivité de la poésie à celle de la danse »[115].

Cette union intime de la forme et du fond, qui donne à la première sa primauté dans la poésie comme dans la danse, ne doit cependant pas dissimuler que toutes deux continuent d'*exprimer quelque chose*. Elles le font seulement de manière à la fois plus sensorielle et moins sensible, c'est-à-dire détournée, assujettie à la forme avant tout. L'histoire de la danse reflète ce conflit entre la forme et le sens, où tantôt le corps se veut la traduction véritable des sentiments humains, tantôt les sources d'inspiration extérieures au mouvement sont rejetées au profit des sources intérieures, comme la respiration et la marche. Barthes souligne l'importance, dans les tragédies grecques, de la fonction sémantique de la danse : « ce qui est notable, c'est l'expressivité, c'est-à-dire la constitution d'un véritable système sémantique, dont chaque spectateur connaissait parfaitement les éléments : on "lisait" une danse : sa fonction intellective était au moins aussi importante que sa fonction plastique ou émotive »[116]. De même, évoquant l'importance de la danse, envisagée au sens large du terme, dans la construction du spectacle, Henri Gouhier met l'accent sur cette dimension expressive : « son rôle au théâtre n'est nullement limité aux intermèdes chorégraphiques. La stylisation caricaturale ou l'évasion poétique imprime au jeu un mouvement qui est déjà un mouvement de danse. Le geste exprime pour la vue ce que la parole ne peut dire ou dispense de dire ; il souligne une intonation, remplace un mot, contracte un récit »[117].

---

115 Gérard Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 145
116 R. Barthes, « Le Théâtre grec », extrait d'*Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1965, repris dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 323.
117 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 131. Voir aussi l'article de Michel Bernard, « Danse et théâtre », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 234-235.

La notion de contraction nous intéresse en ce qu'elle insiste sur la capacité qu'a la danse à essentialiser le sens. C'est en réalité le sens de tout mouvement, la danse apparaissant alors comme l'art par excellence de l'essence, propre peut-être, dès lors, à assumer le rôle de traductrice de l'essence poétique. La danse dit ce que les mots ne peuvent dire (le geste dansé dit le silence, qui lui-même dit le blanc). C'est ici qu'il faut faire intervenir les notions de pulsation et de respiration, le temps marqué et le temps vide du rythme chorégraphique correspondant alors à des valeurs graphiques (blanc/écrit). Par ailleurs, ces temps peuvent également correspondre à des valeurs phoniques, à des intentions, à des couleurs poétiques ou encore à des modes émotionnels. On voit alors se dessiner la possibilité d'une méthode de traduction faisant communiquer poésie et danse. Signalons que Serge Pey inscrit la danse dans le projet de sa poésie d'action, en revendiquant le lien originel qui existe entre les deux[118]. Dans la continuité de l'importance donnée au rythme, la danse est convoquée non pas comme « illustration chorégraphique », mais comme « le double du poème ». Son propos nous renvoie aux réflexions de Paul Zumthor, sur la participation de la danse au processus spectaculaire qu'est la pratique orale de la poésie. Zumthor compare la danse au mime, établissant à son tour une analogie entre danse et poésie, par opposition à celle entre mime et prose. Il montre alors comment la danse « inverse la relation de la poésie avec le corps » par rapport au mime, le rapport d'illustration ou, pour reprendre l'un de ses termes, de « glose », étant évacué par la pratique dansée de la poésie[119].

Nous avons déjà pu évoquer le parti pris qui consisterait à s'appuyer sur la présence du mot *danse* dans le poème, pour en justifier l'interprétation sur le mode chorégraphique. Il est vrai que c'est un terme qui revient sous la plume de Rimbaud, dès le *Bal des pendus* bien entendu, mais surtout dans *Une saison en enfer* (trois occurrences, dont l'une est répétée huit fois) et dans les *Illuminations* (sept occurrences, dans *Being Beauteous*, *Phrases* II et V, *Villes* II, *Fairy* et deux fois dans *Sonnet*). Cependant cela ne suffit pas à conférer au poème la capacité à être traduit par le mouvement

118 S. Pey, *La Langue arrachée*, *op. cit.*, p. 330. Il parle d'ailleurs de « danse buccale » (p. 176 *sqq*.) ou de « danse verbale » (p. 49), faisant écho à la « danse articulatoire » évoquée par Zumthor (*op. cit.*, p. 196).
119 Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 199.

chorégraphique ; seul le rythme du poème en tant que tel peut éventuellement justifier cette approche. La question se pose de savoir si le poème doit *être accompagné* par la danse ou s'il l'*accompagne*, ou encore si le poème doit disparaître pour que la danse devienne l'unique et suffisant véhicule de l'essence du poème. Si la danse transmet ce que les mots échouent à dire, les mots demeurent inutiles sur la scène. Mais si les mots sont premiers, et que l'on veut en exprimer le suc essentiel par le geste, les mots doivent-ils disparaître ? On comprend que la simple expression chorégraphique du poème, non soutenue par les mots, éloigne dangereusement du texte lui-même. Inversement, la superposition des deux fait courir le risque d'une association quelque peu artificielle entre deux médias expressifs.

En 1979, Maurice Béjart monte un ballet autour des *Illuminations*[120]. De fait, les intentions qui président à cette expérience se fondent sur les indices fournis par le texte. Ces indices sont d'ailleurs d'ordre plus musical que chorégraphique, ou liés à la présence de l'Orient. Béjart puise son inspiration, comme pour nombre de ses ballets mystiques, dans la tradition et la religion orientales : « L'univers sonore qui nous accompagne dans ce périple solaire est essentiellement religieux et traditionnel »[121]. Plus généralement, la thématique du voyage tisse la trame du ballet. Béjart est un habitué de la « mise en pas », comme le formule le jargon chorégraphique, du poème. Il a travaillé autour de Baudelaire, Mallarmé, Heine ou encore René Char. Or il formule combien des détours sont nécessaires pour pouvoir aborder une telle œuvre : « 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... »[122]. La danse apparaît ici, couplée avec un travail important sur la scénographie et la musique, comme le moyen de traduire visuellement les émotions et surtout les images, conçues comme autant d'éclairs, que suscitent les poèmes des *Illuminations* et que la transmission verbale est impuissante à restituer. À travers un dispositif où la « puissance plastique » le dispute au pouvoir d'évocation sonore, Béjart

120 Créé au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles, l'opéra sera repris au Théâtre des Champs-Élysées à Paris en 1980. Voir la fiche en annexe p. 370-373. Durant l'hiver 1949-1950, la New York City Ballet Company de Frederick Ashton avait également créé un ballet d'après les *Illuminations*, à partir de leur mise en musique par Benjamin Britten (voir « Rimbaud à l'étranger », en annexe p. 134-139).
121 Note d'intention, reproduite dans *Le Ballet des mots*, Les Belles lettres, Archimbaud, 1994, p. 456.
122 *Ibid.*, p. 455.

compose par la chorégraphie « l'évocation elliptique de l'univers rimbaldien et, au-delà de celui-ci, cet itinéraire spirituel qui conduit par différents chemins à la connaissance »[123] ; double mouvement, artistique et spirituel, qui trouve son accomplissement dans la confrontation entre le poème et la danse.

On peut également se référer à l'exemple de Dominique Rebaud, dont la chorégraphie *Des mondes et des anges*[124], articulée autour d'une fusion entre danse contemporaine et hip-hop, se veut une entreprise d'ordre littéraire. Elle s'appuie sur trois poèmes de Rimbaud : *Voyelles*, *Mouvement*, et *Âge d'or*. On remarquera non seulement que ces poèmes n'évoquent pas particulièrement la notion de danse, mais aussi qu'ils appartiennent à trois dynamiques esthétiques très différentes, aussi bien du point de vue formel que thématique. Dans le spectacle, les poèmes sont diffusés par le biais d'une bande-son, enregistrée par les danseurs eux-mêmes. La bande retransmet les textes de manière hachée et répétitive, qu'ils soient dits, chantés ou « rappés » ; le rythme originel du poème s'en trouve totalement déstructuré. L'approche de Dominique Rebaud est cependant celle d'une adhérence entre le texte et la danse : elle exploite le rapport entre la rythmique particulière des poèmes et sa mise en mouvement, associée à son interprétation sonore. L'énumération des voyelles, la structure en vers blancs de *Mouvement* et la syntaxe elliptique d'*Âge d'or* sont traduites par l'esthétique syncopée propre à la danse hip-hop.

Alain Héril a de son côté mis en scène une « Parade sauvage » à Charleville-Mézières[125] à l'occasion des cent cinquante ans de la naissance de Rimbaud. Il définit à cette occasion un parcours dans la ville, jalonné d'arrêts dans des lieux-clés liés à Rimbaud et où des poèmes sont lus. Le parcours est notamment accompagné par des danseurs de Buto, la danse n'étant que l'une des voies de transmission de l'émotion poétique, auprès de la musique, de la parole, de la marche, etc. Dans la même optique, citons le travail de Pey sur Rimbaud qui empruntait lui aussi largement à la danse, se définissant comme une « création collective d'improvisation poétique dansée. Le projet

123 Marie-Françoise Christout, *Béjart*, La Recherche en danse, Chiron/Danse-Sorbonne, juillet 1988, p. 177.
124 Création en 1998 à l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille. Voir la fiche en annexe, p. 374-376.
125 Le 19 septembre 2004.

était de rassembler les combattants de karaté, de close-combat, d'aïkido, de kendo, et de réaliser une chorégraphie de rue en hommage à Arthur Rimbaud »[126]. Quelles que soient les intentions affichées, ces tentatives témoignent de la prise de conscience d'un besoin de donner forme spectaculaire à la poésie, et ce à travers d'autres voies que la seule théâtralisation.

C) La musique comme relais sensoriel

Notre examen des moyens expressifs employés pour traduire à la scène la poésie de Rimbaud se poursuit avec l'approche cette fois du médium musical. Il ne s'agit ni de retracer l'évolution des rapports entre musique et poésie, déjà abondamment traités, ni même ceux entre théâtre et musique[127], mais de voir comment la musique peut servir de relais, de langage commun, entre théâtre et poésie. En effet la plupart des spectacles font intervenir une musique de scène ; il s'agira de savoir dans quel but et avec quels résultats. On a de nouveau affaire au mécanisme déjà signalé : la musique étant un thème qui revient abondamment sous la plume de Rimbaud, sa parole est facilement définie comme musicale, et par extension on suppose qu'elle attend la mise en musique. Pourtant la poésie de Rimbaud est souvent considérée comme bien moins mélodique que, par exemple, celle de Verlaine. Nous y reviendrons. D'autre part, il n'est pas certain que la musicalité d'un texte (si toutefois elle est définissable) favorise sa mise en musique, c'est peut-être même le contraire. La musique de scène pose également la question du sens : fonctionne-t-elle comme illustration, comme redondance ou comme éclairage ? Ces interrogations deviennent cruciales dans le cas de l'opéra. Un nombre relativement important de tentatives ont été menées dans ce registre. L'hypothèse sera donc à examiner, selon laquelle cette forme pourrait constituer un relais privilégié pour la poésie.

126 S. Pey, *La Langue arrachée*, *op. cit.*, p. 865. Le groupe des « Diseurs de musique » s'est constitué à cette occasion.
127 À ce sujet, voir notamment Michel Bernard, article « Musique et théâtre » du Dictionnaire encyclopédique du théâtre, *op. cit.*, p. 585-586.

a) La musique de scène : un essai d'illustration

Dans les nombreuses tentatives de représentation du texte rimbaldien qui constituent notre corpus, la musique est presque toujours présente, jouant un rôle plus ou moins important dans la scénographie, mais envisagée comme pratiquement indispensable au spectacle. Il importe alors de déterminer quel rôle elle assume au sein de la représentation. La musique fonctionne peut-être, à l'instar de la danse, comme catalyseur d'une essence poétique que les mots échouent à transmettre depuis la scène. C'est en tout cas ainsi qu'Henri Gouhier légitime la nécessité de la musique dans la représentation, dans le sens où elle fait partie intégrante du sens global de l'œuvre : « La musique n'intervient qu'afin d'ajouter ce que les mots ne disent pas et au moment où leur pouvoir expire »[128]. La musique pallie finalement les difficultés de compréhension inhérentes au texte poétique, qui ne se laisse pas saisir immédiatement. Peter Brook convoque à nouveau la notion d'invisible, soulignant la capacité particulière de la musique à en transmettre les manifestations : « La musique est un langage en liaison avec l'invisible, grâce auquel le néant est présent, tout à coup, sous une forme invisible, mais que l'on pourra certainement percevoir (…). Les mots ne sont pas de la musique, on ne peut s'abstraire de leur sens. La poésie est trompeuse »[129]. Cela implique d'envisager la musique comme étant de nature abstraite, ce qui peut être sujet à caution. Certes, elle se compose d'un ensemble de signes non concrets, au contraire de la danse ou de toute forme d'expression visuelle. Mais on peut aussi considérer qu'elle est de nature essentiellement matérielle, en ce qu'elle existe par le biais de manifestations physiques bien spécifiques (vibrations notamment). L'idée de Brook repose en fait davantage sur le fait que ces signes ne sont pas immédiatement et universellement signifiants. Ou plutôt, qu'ils s'adressent à une zone de compréhension qui appartient au sensible et non à l'intellectif. Yannis Kokkos à propos de l'opéra défend le même point de vue : « La

128 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 57. Voir aussi *Le Théâtre et les arts à deux temps*, *op. cit.*, p. 31, 34 et 113 *sqq*. Sur le pouvoir « traducteur » de la musique, voir aussi le texte de Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1980, p. 850 *sqq*.
129 P. Brook, *L'Espace vide*, *op. cit.*, p. 157.

musique, langage parallèle à l'écriture, possède une grammaire qui ne s'adresse qu'aux sens »[130].

C'est dans cette optique que la musique est exploitée par Thierry De Peretti pour son spectacle autour des *Illuminations*. Composée à partir d'échantillonnages et de collages de sons, elle est construite d'après les sensations que la lecture des poèmes inspire aux créateurs. Un rapport sensoriel est créé entre les mots, les voix particulières des comédiens et les sons, sous le rapport des « chocs » que ces unités provoquent entre elles. Le même type d'exploration est mené par une troupe comme « Le Cirque électrique ». Il faut distinguer leurs expériences autour des poèmes d'*Alchimie du verbe*, où le texte est chanté, des ambiances sonores mises en place tout au long du spectacle. Souvent effectuées grâce à des platines, celles-ci relèvent essentiellement de la musique électronique, tandis que les chansons font l'objet de véritables concerts en miniature, intégrés au spectacle, avec chant, basse, contrebasse, guitares et batterie. Des effets démultiplient les sources sonores, le texte se mêle aux rythmes et aux *samples* divers, le tout aboutissant à la création d'une atmosphère presque hallucinatoire, renforcée par d'étonnants numéros visuels.

Cependant, ce spectacle lui-même n'échappe pas à la tentation de faire de la musique un moyen d'illustrer le texte de manière littérale. Un comédien utilise ainsi son propre corps, recouvert de genouillères et de coques, comme support pour un solo de batterie, prenant au pied de la lettre la formule « Je devins un opéra fabuleux ». De manière générale, le texte d'*Une saison en enfer* a fréquemment à souffrir de cette problématique de l'illustration, en ce qu'il incite à des stratégies, souvent maladroites et trop littérales, de traduction du topique infernal. Cela passe généralement par la création d'atmosphères sonores évoquant l'inquiétude, voir l'angoisse, à travers des compositions désarticulées et dissonantes. Inspirées par diverses expériences en matière de musique contemporaine (concrète ou électronique), ces compositions se situent à une frontière indécidable entre abstraction et figuration. Trouver la limite entre l'illustration naïve et une réelle intégration du matériau musical est toujours une démarche délicate et, il faut le

130 Yannis Kokkos, *Le Scénographe et le héron*, Actes Sud, 1989, p. 116.

reconnaître, assez subjective. Le risque pour ce type d'expériences repose sur le fait que, incapables de choisir leur registre, elles en arrivent à ne pas plus valoir en elles-mêmes qu'elles n'apportent une richesse au texte.

De ce point de vue, la tentative de Gilles Droulez, bien qu'il la justifie, nous semble conduire à un échec du point de vue dramatique. La prosodie qu'il choisit pour dire *Une saison en enfer* s'inspire des accents de Léo Ferré[131]. Elle tient à la fois du parlé et du chanté, et acquiert ainsi une dimension presque liturgique. Le tout est accompagné par un pianiste[132], lequel parfois chantonne ou tape dans ses mains. Celui-ci est en partie intégré à la dramaturgie, puisque dissimulé derrière des barreaux en fond de scène, et entre parfois en contact avec le narrateur. La musique se veut inquiétante et déstructurée, mais ne parvient qu'à brouiller les pistes déjà contestables sur lesquelles nous entraîne la diction particulière empruntée à Ferré. Certains spectateurs semblent pourtant trouver cette diction « apaisante », et propice à la transmission d'un texte souvent violent[133]. Le rapport entre la musique et le texte reste, on le voit, un rapport alchimique complexe, qui demande de savoir tisser avec subtilité les liens sémantiques qui les unissent. C'est ce que tente Michel De Maulne en faisant de la musique un acteur sonore de l'univers poétique : celle-ci reste constamment sur le fil de l'écoute, le spectateur doutant presque de sa présence effective. Bruno Netter fait lui aussi ce constat lorsqu'il crée une partition pour *Comme un bateau ivre* : « Pour moi il était très important que cela ne soit pas une musique illustrative, ni de transition, mais vraiment une musique complètement intégrée »[134]. Cependant, les extraits musicaux frôlent parfois, dans ce spectacle, les écueils sur lesquels nous avons insisté. Plus intéressante sans doute est la création musicale qui accompagne le spectacle intégralement consacré au texte d'*Une saison en enfer*. Cette création, élaborée à partir de percussions africaines, est présentée par la critique comme un élément essentiel du spectacle : « Souterraine, étrange, épousant les

131 Dans l'enregistrement que Ferré a réalisé d'*Une saison en enfer*. Collection « La Mémoire et la mer », 1992, réédition en 2000.
132 David Boumendil, compositeur et arrangeur.
133 Voir les commentaires des spectateurs du site « Passion-théâtre sur internet » (www.passion-theatre.asso.fr) dans les notes de presse, sur la fiche en annexe p. 306-308.
134 Entretien avec Bruno Netter. Voir en annexe p. 496.

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 »[135].

On fera ici la remarque que les percussions sont un mode de traduction sonore fréquemment employé s'agissant de Rimbaud, à la fois dans un souci d'évocation anticipatrice de sa période africaine (Mélin, De Maulne et Carré[136] empruntent aux percussions africaines, parfois même accompagnées de chants éthiopiens traditionnels) et dans le respect plus ou moins conscient d'une poésie bien plus fondée sur le rythme que sur l'aspect mélodique de la phrase. Ainsi du ballet de Maurice Béjart, chorégraphié sur des musiques traditionnelles venues de l'Orient entier, et fondé sur des rythmes percussifs que Béjart lui-même produit depuis la scène. Le tambour de *À une raison* est convoqué pour parvenir à la « nouvelle harmonie » et fuir « l'ancienne inharmonie » de *Matinée d'ivresse*, à travers un parcours que Béjart relie à ses propres préoccupations mystiques. L'harmonie « 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 »[137]. La percussion est un moyen de traduire les impulsions, ici ramenées à des schémas transiques, que provoquent les visions dans les *Illuminations*. C'est sans doute ce qui anime le choix d'Alain Héril lequel, poursuivant sa quête en termes de traduction sensorielle, s'interroge sur le matériau sonore à faire intervenir et décide de n'utiliser sur scène qu'une batterie[138]. Le phénomène de percussion est, de son avis, le meilleur des véhicules sonores pour la vision rimbaldienne. L'occasion lui fut d'ailleurs donnée d'expérimenter en profondeur cette notion, lors de la « Parade sauvage » déjà évoquée. Celle-ci s'inscrivait dans le cadre du festival de percussions « Tambours de fête ». Le parcours poétique dans la ville, accompagné de percussions africaines, réalise une expérience théâtrale de rue fondée là encore sur l'impact émotionnel de l'expression.

Allant également assez loin dans cette perspective, le travail d'Édouard Autant sur le sonnet des *Voyelles*, que nous avons déjà évoqué, est tout aussi éloquent. Toujours

---

135 *Le Quotidien du médecin*, 15 octobre 1985.
136 Respectivement : musique originale de Jean-Pierre Danne ; percussions et chants du Harrar ; musique de Jacqui Detraz. Béjart accompagnait également son ballet d'une musique d'inspiration orientale composée par Pierre Henry.
137 Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 177. Voir l'image en annexe de ces structures métalliques.

dans la logique de sa recherche axée sur les correspondances sensorielles, à partir des notions d'« audition colorée » et de « synesthésie », il réalise une sorte de dramaturgie polyphonique à laquelle il donnera le nom de Théâtre Choréique[139]. Le principe en est le suivant : 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 : « 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 »[140]. De même, un instrument est associé, selon sa tessiture, à ce premier ensemble note/voyelle : « 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 »[141]. La légitimité intellectuelle de telles associations reste en effet douteuse ; plus encore la légitimité poétique et artistique. Néanmoins la démarche est particulièrement intéressante pour notre objet : elle envisage la possibilité d'une traduction systématique et littérale du texte rimbaldien dans un autre langage (« 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 »)[142].

Peu de metteurs en scène témoignent d'une approche aussi précise du rapport entre le texte et la musique. Celle-ci ne sert souvent qu'à ménager des transitions entre les textes, ou à décorer quelque peu un spectacle qui n'assume pas sa sobriété essentielle de spectacle poétique. La musique joue alors le rôle qu'on lui a beaucoup reproché de jouer au théâtre, celui d'une « garniture superflue et ennuyeuse »[143], comme le déplore Pirandello pour la musique venant accompagner certaines œuvres dont la force dramatique se suffit à elle-même. Souvent se manifeste le regret des pièces où la musique avait une vraie fonction dans le spectacle et n'était pas inféodée au drame comme aujourd'hui ; car la musique « la musique s'évade de nos pièces, s'éclope, se dégonfle. La

138 Jouée par Frédéric Firmin. De très rares extraits d'Arvo Pärt sont également diffusés.
139 Pour plus de précisions, voir la fiche en annexe p. 290-298.
140 Édouard Autant, Album Art et Action, Tome IV, p. 48.
141 M. Corvin, *Le Théâtre de recherche*, *op. cit.*, p. 214.
142 *Ibid.*, p. 215.
143 Luigi Pirandello, « Illustrateurs, acteurs et traducteurs », art. cit., p. 13.

voilà congrue, la voilà serve, diversion aux levées de décors, renfort d'ambiance aux effusions fades »[144]. Cet assujettissement à la fonction strictement représentative, que stigmatise ici Denis Guénoun, est caractéristique d'un usage démotivé, voire totalement gratuit, du matériau musical. Dans le cas qui nous occupe, cette gratuité est d'autant plus flagrante que le contenu textuel est moins théâtral.

Les montages de poèmes inspirent à ceux qui veulent les donner en scène un accompagnement musical qui manque souvent d'un fondement véritable, avec une prédilection pour la musique classique (Mozart chez Netter, Verdi chez Thébault,…) et surtout pour le piano (Nebenzahl, Droulez, Thébault, Pouly, …). La démarche de Bruno Netter pour les *Illuminations* constitue peut-être une tentative plus légitime. La musique y est véritablement créée pour l'occasion, et la partition écrite *pour* le texte. Compositrice de cette partition pour voix et clarinettes, sans paroles intelligibles, Victoria Givre se place dans une perspective d'adhérence au texte. Une adhérence qui se veut d'ordre plus physique que sémantique : « j'ai voulu privilégier le texte de Rimbaud dans la bouche du comédien, sans le souligner ni le ponctuer par la musique et ainsi lui préserver sa pureté. Ce n'est pas le verbe qui a influencé la musique, mais bien plutôt la magie des phonèmes, le rythme, le climat de cette poésie. Et par le climat passe la pensée »[145]. La partition a le mérite d'éviter en grande partie le problème de la gratuité, en dépit du peu de ressources intentionnelles et dramatiques qu'offrent ces poèmes. Le texte d'*Une saison en enfer*, on l'a vu, encourage à davantage de créativité, mais le risque de l'illustration en est augmenté d'autant.

Peut-être alors le résultat n'est-il totalement légitime que lorsque la musique acquiert une fonction véritablement dramatique. Quand Pierre Ascaride, interprétant le rôle du séminariste d'*Un cœur sous une soutane*, se met à jouer de l'harmonium[146], la musique revendique une place dans le spectacle au titre d'élément de la fiction. Elle s'inscrit dans la logique d'un contexte spécifique et de la construction d'un personnage. On pourra objecter que ce qui n'est pas clairement énoncé dans un texte ne peut être mis

144 Denis Guénoun, *Lettre au directeur de théâtre*, *op. cit.*, p. 39.
145 Victoria Givre, créatrice musicale pour les *Illuminations*, dossier de presse.
146 *Un cœur sous une soutane (Intimités d'un séminariste)*, création en 1977 au Théâtre Roger Salengro de Lille. Voir la fiche en annexe, p. 226-233.

en scène sans gratuité. Dans le cas présent, Ascaride introduit un élément dramatique qui n'est pas mentionné dans le texte (Léonard joue surtout de sa lyre, virtuelle ou non) mais qui vient servir sa scénographie. En dépit de l'approximation vis-à-vis du texte, le parti pris reste cohérent et donc efficace. De manière générale, le fait que la musique soit jouée directement sur la scène l'inscrit déjà en partie dans la dramaturgie. C'est le choix de Bruno Netter lorsqu'il joue de son piccolo entre les poèmes dans *Comme un bateau ivre*, ou encore de Michel Nebenzahl, dont la mise en scène des *Illuminations* utilise des instruments joués en direct (bandonéon, percussions, piano ou orgue de barbarie), parfois par les comédiens eux-mêmes. Le cas de l'opéra est intéressant de ce point de vue, nous y reviendrons très bientôt.

Cela ne signifie pas que la musique doive être privée de toute fonction esthétique, ni qu'elle doive n'être convoquée qu'en tant qu'elle intervient dans un scénario dramatique aussi concret que celui d'Ascaride. Cet exemple nous éclaire simplement sur les termes de son efficacité potentielle. Qu'elle soutienne une couleur émotionnelle ou qu'elle entre en discordance avec elle, l'utilisation de musique balance toujours entre pléonasme et gratuité. Dans le premier cas elle peut éventuellement se justifier, mais risque de doubler le sens déjà présent dans les mots. Dans le deuxième cas, elle a une fonction expressive plus forte, elle *joue* davantage, elle est *actrice* dans le spectacle. Défendre la part active de la musique, c'est l'envisager comme un matériau signifiant autonome, qui entre ici en conflit avec le matériau signifiant qu'est le texte. Le risque point alors, de ne pas pouvoir déterminer avec précision le lien de nécessité qui unit les deux matériaux en question. L'utilisation *concrète* de la musique[147], tel qu'Artaud en conçoit l'exploitation scénique, peut en partie constituer une réponse à ce problème. Les diverses unités expressives, que ce soient les sons ou les mots mais aussi les rythmes, les mouvements ou les couleurs, sont envisagés comme des objets poétiques à proprement parler. Les sons signifient alors véritablement puisque, pris en tant qu'unités, ils sont signes concrets et déterminés. Comme pour la danse c'est là, nous fait à nouveau remarquer Barthes, le sens de l'utilisation de la musique dans les tragédies grecques, où

147 A. Artaud, « Lettres sur le langage », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 188.

« sa fonction était d'imposer une intellection immédiate des sentiments qu'elle devait exprimer (…), les modes eux-mêmes – tout comme le masque – étaient fixés dans une signification traditionnelle, intelligible sans retard et sans ambiguïté »[148]. Cette exigence de signification trouve avec la poésie un domaine d'exercice très particulier, puisque le registre poétique répugne justement à se livrer par signes clairs. C'est d'ailleurs sans doute ce qui, finalement, incite à l'associer au langage musical, plus vague en termes de signification.

b) L'opéra : un relais entre théâtre et poésie

La question de la musique au théâtre trouve son accomplissement dans la forme spécifique de l'opéra, où le médium musical est désormais au centre des préoccupations du créateur. On peut s'étonner de constater le nombre assez important d'opéras créés autour de Rimbaud et de sa poésie, nombre important au regard du coût qu'implique une entreprise artistique d'une telle envergure et du peu de crédit dont bénéficie l'étiquette de poésie en matière d'investissements financiers. Mais il s'avère que cette forme permet à la théâtralisation de Rimbaud de trouver sa place dans des lieux de prestige. En témoigne l'opéra de Matthias Pintscher, *L'Espace dernier*, créé en 2004 à l'Opéra Bastille à Paris[149]. Une précision terminologique est nécessaire avant de poursuivre la description de notre corpus. Nous nous intéresserons à toutes les formes spectaculaires qui utilisent la musique comme outil principal. La notion d'opéra est donc élargie à tous les spectacles qui font alterner texte parlé et texte chanté de manière systématique. La plupart d'entre eux se définissent d'ailleurs à partir d'autres termes que la simple dénomination d'*opéra* : théâtre musical pour les uns (Matthias Pintscher[150]), mélodrame lyrique pour les autres (Marius Constant[151]), tandis que d'autres encore hésitent entre « opéra poétique » et « tragédie musicale » (Serge Rivron et Emmanuel Depoix). Outre la notion de « théâtre musical », Louis-François Caude et Lorenzo Ferrero évoquent celles d'« opéra-théâtre »

148 R. Barthes, « Pouvoirs de la tragédie antique », *Théâtre populaire*, juillet-août 1953, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 41.
149 Voir la fiche en annexe p. 343-358.
150 Traduction (approximative) de *Musiktheater* ; le terme résiste à une traduction exacte, et figure en allemand sur les programmes et les affiches.

et d'« opéra de chambre »[152], tandis que Franck Venaille et Georges Bœuf assument pleinement l'appellation d'opéra. Enfin, nous choisissons d'inclure dans notre corpus la performance de Serge Hureau[153], qui s'inscrit dans un genre hybride, entre le récital et l'opéra-rock, puisque les poèmes chantés sont chaque fois introduits par une anecdote biographique qui leur permet de s'insérer dans un cadre dramatique.

Nombre de ceux qui abordent les textes de Rimbaud passent par l'opéra : il faut alors se demander dans quelle mesure cette forme constitue un relais privilégié pour le texte poétique. Il est vrai qu'elle permet une plus grande liberté à différents niveaux, ce qui incite peut-être à s'émanciper davantage des cloisonnements génériques. L'opéra formule moins que le théâtre l'exigence du drame ; il est tout entier de convention, et repose sur une forme d'artifice qui demande au texte moins de réalisme et de structure dans la composition. Le rapport d'équilibre entre drame et musique est l'une des questions importantes que pose la forme de l'opéra. Henri Gouhier évoque ce problème et se réfère à Wagner, lequel préconise de conserver à la musique sa fonction de *moyen* en réévaluant son rapport au drame : « L'erreur dans le genre artistique de l'opéra consiste en ce que *l'on fait d'un moyen d'expression* – LA MUSIQUE – le *but, et réciproquement, du but de l'expression* – LE DRAME – *le moyen* »[154]. Mais Gouhier maintient que la priorité doit rester à la musique : « Cependant l'opéra est musique avant d'être drame et sa tendance naturelle le porte à subordonner l'action elle-même à la vie mélodique »[155]. Yannis Kokkos, à travers sa vision de scénographe, pose également le problème ; selon lui « l'opéra a le devoir d'être plus narratif que le théâtre » ; mais c'est surtout afin de compenser l'abstraction qu'implique la musique, par une narration renforcée et par un décor soigné, images concrètes qui soient la « matérialisation des images mentales » et où la musique puisse s'accrocher pour « se déployer pleinement »[156]. La musique sert-elle les mots, comme à ses origines monodiques ? À moins que les mots, du simple point de vue

151 *Des saisons en enfer, un amour fou*, création en 1999 dans le cadre du Printemps des Arts de Monte-Carlo, dans une mise en scène de Daniel Mesguich.
152 Dans le dossier de presse du spectacle *Rimbaud ou le fils du soleil*, créé en juillet 1978 au Théâtre des Célestins, Festival d'Avignon *off*, dans une mise en scène d'Antoine Bourseiller.
153 Voir les fiches en annexe de tous ces spectacles, rubrique « Opéra », p. 319 *sqq*.
154 Richard Wagner, *Opéra et drame*, vol. I, *Œuvres en prose* t. IV, Paris, Delagrave, 1910, réédition aux éditions d'Aujourd'hui, « Les Introuvables », 1982, p. 60.
155 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, op.cit., p. 117.
156 Y. Kokkos, *op. cit.*, p. 59 et 134.

de l'écoute, ne restent secondaires et inféodés à la musique. En effet les exigences du chant peuvent brider les intentions, ou plutôt nécessiter des intentions plus tranchées et plus uniformes ; les nuances sont alors davantage d'ordre musical qu'émotionnel, et le média est privilégié sur le contenu.

L'analyse de quelques exemples révèle que, quelle que soit la part faite aux textes, la biographie intervient souvent pour fournir un cadre dramatique au spectacle. L'opéra de Franck Venaille et Georges Bœuf est entièrement construit à partir de la biographie[157], ne faisant que très peu intervenir des citations poétiques, et tous les autres spectacles mêlent biographie et poèmes. Matthias Pintscher, quant à lui, tente de contourner les exigences du drame pour privilégier la poésie, tout en conservant une forme *operadique*. D'ailleurs, pour Michaël Töpel, le choix même du terme de *Musiktheater* « annonce déjà dans sa signification, entre autres, l'abandon du narratif »[158]. C'est le seul dans notre corpus dont le livret n'est composé que de poèmes (et très exceptionnellement de quelques extraits de lettres), et ne cherche pas à définir un cadre dramatique chronologique. En témoigne le commentaire de Norbert Abels, qui signale que Pintscher « 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 »[159].

Malgré l'absence de ligne narrative à proprement parler, malgré aussi la permanence du niveau d'intensité, qui ne varie pas entre le début et la fin de l'œuvre[160], la tentation dramaturgique reste décelable dans la notion d'évolution qui intéresse le compositeur : « 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

---

157 Il faut ici préciser que l'opéra est prioritairement consacré à Verlaine, néanmoins « du début à la fin de l'opéra *Verlaine* est pris en entier dans la lumière rimbaldienne » (note d'intention du spectacle). Rimbaud conserve une présence en quelque sorte « fantomatique » dans l'ensemble de l'œuvre.

158 Michaël Töpel, note dans le dossier de presse. La fonction de l'opéra n'est d'ailleurs pas tout à fait assumée : « 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 » (M. Töpel, note dans le dossier de presse).

159 Norbert Abels, « Permanence du départ », texte destiné au programme et figurant dans le dossier de presse.

160 Laquelle « pourrait, lorsqu'elle arrive à son terme, recommencer depuis le début. De même qu'on pourrait la lire en sens inverse » (N. Abels, art. cit.).

force, déterminant toute son existence, qui toujours le poussait »[161]. Cette évolution est celle d'un corps qui a cessé de vivre puisque la mort du poète survient avant que l'opéra ne commence ; elle prend donc la forme d'un *pourrissement*, terme employé par Pintscher[162] pour décrire la seule dynamique processuelle qu'il a bien voulu donner à son œuvre. Dynamique qu'il cantonnera à la sphère sonore, conçu comme mode de transmission inconsciente, puisque 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 »[163].

Cette approche, qui privilégie donc la perception sensorielle sur l'intellection, s'inscrit dans la logique de l'abandon du narratif. Les mots ne sont plus utilisés à partir de leur sens et ne construisent plus une ligne suivie et intelligible, mais sont perçus et organisés en fonction de leur qualité phonétique: « Pintscher (…) 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 »[164]. Cette conception de la manière dont le langage articulé doit être traité à la scène rappelle les théories artaudiennes : les mots sont répétés, scandés, chuchotés ou criés, ils sont écrits à la craie de gauche à droite ou de droite à gauche sur de larges pans de murs, les phrases sont parfois déconstruites[165]. Notamment dans la deuxième partie où, comme le souligne Michael Töpel, « la parole passe au premier plan, de manière concise et presque concrètement palpable ». La démarche de Pintscher s'articule ici autour de la notion de correspondances, dans un réseau sensoriel où les sons jouent bien évidemment un rôle privilégié. Il se lance à la recherche du déploiement de l'*opéra fabuleux* d'*Alchimie du verbe* :

> 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,

161 M. Töpel, note dans le dossier de presse.
162 D'après N. Abels, art. cit.
163 N. Abels, art. cit.
164 *Ibid.*
165 Ainsi, « Pourquoi l'azur muet et l'espace insondable ? » de *Soleil et chair* devient « Pourquoi l'azur muet ? Pourquoi l'espace insondable ? ».

> 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 association. 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.[166]

Engagé dans un système fondé sur l'« association délirante »[167], Matthias Pintscher refuse la notion de livret au profit d'un conglomérat sonore qui se veut la manifestation d'un « phénomène de désagrégation du langage » et qui évoque la « perte progressive de toute capacité de communication »[168]. On peut se demander néanmoins ce qui justifie l'utilisation des textes de Rimbaud pour *dire* cette *incapacité à dire*. Si le drame est absorbé par la poésie et que, par ailleurs, la poésie en tant que telle disparaît au profit de la perception sonore, la légitimité du recours à Rimbaud s'affaiblit considérablement. C'est d'autant plus le cas si la justification finale repose sur l'intérêt pour l'évolution hors norme du poète, dont la biographie est pourtant rejetée au départ. On décèle dans le raisonnement mené par Abels, lequel nous semble refléter assez bien les enjeux de l'œuvre de Pintscher, certaines contradictions qui expliquent peut-être le peu d'enthousiasme de la critique.

Plus largement, la question se pose alors de savoir ce qui dans la poésie rimbaldienne appelle spécifiquement à ce recours à l'opéra. Ici, la notion d'indicible, qui rejoint cette cristallisation des airs que nous évoquions en première partie, contribuait à élaborer une théorie malaisément justifiable. Un autre élément entre en compte, c'est celui de la forme ; on a vu plus haut[169] que la structure de certains textes adoptait celle de l'alternance entre les vers et la prose, qui peut devenir une alternance entre le chanté et le parlé. On nous permettra de nous référer à l'expérience déjà évoquée du « Cirque électrique » laquelle, si elle ne peut être assimilée à l'opéra, ni même à l'opéra-rock, utilise cette alternance. Sont en effet systématiquement mis en musique les poèmes insérés dans *Alchimie du verbe*, alors que la prose demeure parlée (le fait de chanter certains de ces poèmes en anglais ne fait d'ailleurs qu'accentuer la différence entre les

166 M. Töpel, art. cit.
167 Citation de Matthias Pintscher par Norbert Abels, art. cit.
168 M. Töpel, art. cit.
169 Voir *supra*, p. 120-127.

deux registres). Mais peu de metteurs en scène exploitent, paradoxalement, cette structure « toute prête ». L'alternance se crée en réalité plus généralement entre les écrits poétiques et tout ce qui ressortit à la biographie, les premiers étant chantés et les seconds parlés.

C'est le cas dans l'opéra de Marius Constant, dans celui de Serge Rivron et Emmanuel Depoix ou encore dans le spectacle de Serge Hureau. C'est enfin le cas aussi chez Louis-François Caude et Lorenzo Ferrero. Dans *Rimbaud ou le fils du soleil*, les trois principaux personnages parlés (Rimbaud, Verlaine et la mère de Rimbaud) se voient attribuer un « double », celui-ci chanteur, comme pour différencier physiquement les deux modes d'énonciation du poème, chanté ou parlé. Si le chant n'emprunte qu'à la poésie, les rôles parlés empruntent aussi bien aux poèmes qu'à la correspondance, ou aux témoignages des contemporains, pour construire des dialogues. Une liberté assez grande est néanmoins prise avec les textes ; ceux-ci peuvent s'entremêler dans le chant, subir des coupures, et sont même parfois modifiés par la transposition dans la prose. Un extrait du livret permet de se faire une idée plus claire du mode d'alternance qui le commande, et de la manière dont est parfois réaménagé le texte rimbaldien :

> L'AMI : « Tu ne parleras pas, tu ne penseras à rien, mais l'amour infini te montera dans l'âme, et tu iras loin, bien loin, comme un bohémien, par la nature, heureux comme avec une femme. »
> ARTHUR : « La route est amère ! On sent que la terre déborde de sang ! »
> LA SOPRANO : « Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse… Nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer. »

La réplique de *L'Ami* transpose à la deuxième personne le dernier quatrain de *Sensation* ; celle d'Arthur ne correspond à aucun poème existant mais s'inspire d'une manière et d'un vocabulaire rimbaldiens ; enfin, la réplique chantée par la soprano (qui double Rimbaud) associe la dernière ligne d'*Enfance III* à une phrase d'*Enfance I*.

Ces aménagements définissent certains principes d'écriture au sein du livret et commandent la relation entre chant et parole. Antoine Bourseiller, en charge de la mise en scène, insiste en outre sur la primauté du chant sur la parole et tente une définition de leur différence en termes sémantiques : « 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 »[170]. La parole concerne le sens, tandis que le chant ressortit au sensible. Le mode chanté remplit alors le même rôle que celui que nous définissions plus haut pour la musique, ou pour la danse, ou pour le geste : celui de traducteur, de ce qui manque au mot *dit* : « le chant comble le manque à être du mot, et, inversement, le mot comble le manque de sens du chant »[171]. C'est une complémentarité que définit ici Georges Banu ; complémentarité difficile à trouver du fait de la possibilité de hiatus, à l'intérieur même du chant, entre « musique » et « texte poétique »[172]. Or c'est bien le rapport entre ces deux modes de transmission du poème qui nous intéresse dans le cas de l'opéra ; il s'élabore sur plusieurs modes qu'il s'agit de distinguer. Le rapport entre la voix du comédien et l'instrument d'une part, le rapport entre l'atmosphère du texte et le registre de la musique d'autre part, enfin et surtout le rapport entre les mots du poème et les inflexions (rythme, mélodie, intensité, etc.) de la musique.

Emmanuel Depoix, dans sa mise en scène de l'opéra de Serge Rivron, s'est particulièrement attaché à définir avec précision la première de ces relations, celle qui se tisse entre les instruments employés et la voix des onze comédiens-musiciens. Seuls certains textes sont chantés, et les plus importants (aux yeux du metteur en scène) sont dits sans musique. Celle-ci se veut d'ailleurs respectueuse du second rapport que nous avons défini, établi entre le registre musical et l'atmosphère du poème ou, plus particulièrement, du moment biographique dans lequel les poèmes s'inscrivent. Emmanuel Depoix fait appel à divers styles musicaux, depuis le rock jusqu'au tango ou à la valse, en passant par le jazz, le reggae ou le *lied* classique. Le spectacle de Serge Hureau repose sur le même principe : à chaque texte correspond un type de musique. Ainsi l'on entendra pour *Les Chercheuses de poux* une musique orientalisante, pour *Les Poètes de sept ans* un rap, pour *Roman* un rock, pour *Voyelles* un rock psychédélique évoquant les années 70, pour *Le Cœur du pitre* une musique violente et martelée,

170 Dossier de presse pour *Rimbaud ou le fils du soleil*.
171 Georges Banu, « De la parole aux chants », *De la parole aux chants*, ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, Académie expérimentale des théâtres/Conservatoire supérieur d'art dramatique, Arles, Actes Sud, « Papiers », 1995, p. 12.
172 Distinction faite par Paul Zumthor, qui constate l'impossibilité d'une gradation dans leur rapport, lequel n'est « ni simple ni constant » (*op. cit.*, p. 181-182).

oppressante, pour *Les Mains de Jeanne-Marie* une cucaracha,… Le rapport de police est quant à lui soutenu par le rythme d'une machine à écrire. L'impression d'artifice demeure assez difficile à éviter dans ce type d'associations, sans parler de la gratuité de certaines.

Le dernier des rapports que nous avons défini concerne la manière dont le mot lui-même s'associe à l'unité musicale. Rapport qui peut être de résistance ou d'harmonie, de fusion ou de discordance. La recherche d'une fusion si étroite entre la parole poétique et la musique qu'elles semblent naître naturellement l'une de l'autre dessine un idéal de la traduction, puisque la *langue-cible* gît déjà dans la *langue-source*, toutes deux n'étant que des versions non hiérarchisées du même contenu originel. Au compositeur de déterminer où se loge, d'un point de vue technique, l'équivalence expressive. Si l'on définit une unité comme la ligne verbale, elle pourra trouver sa traduction exacte sur le plan de la ligne mélodique, à moins que l'expression ne naisse davantage du rythme imposé, ou encore du choix des instruments.

c) Rimbaud mis en musique

Une étude des nombreuses mises en musique des poèmes de Rimbaud reste à faire. Nous suggérerons simplement quelques pistes pour ce qui mériterait une analyse approfondie[173], ne serait-ce que du point de vue des questions que nous venons de soulever. De Benjamin Britten à Léo Ferré, pour ne citer que les plus célèbres, les poèmes de Rimbaud sont très fréquemment mis en musique[174]. Ils ont d'ailleurs failli l'être de son vivant puisque Verlaine déjà voulait mettre en musique les « chansons » de Rimbaud et les confia même à son beau-frère Charles de Sivry[175], compositeur. Il a depuis fait l'objet

173 Analyse que nous nous proposons de faire dans le cadre d'un article, à partir d'un corpus que nous faisons figurer en annexe, p. 120-133. Voir les données que fournit Paul Zumthor à propos de la mise en musique de poèmes, *op. cit.*, p. 183 *sqq*. Voir aussi l'article de José-Marie Bel, « Rimbaud : mythe universel qui influença poètes et musiciens », *Rimbaud vivant* n° 38, juillet 1999, p. 78-80 (sur l'influence de Rimbaud auprès des musiciens américains et anglais) et surtout les nombreuses références que fait Pierre Brunel aux compositions musicales inspirées par la poésie de Rimbaud dans *Éclats de la violence*, *op. cit.* (notamment dans les « Prolongements » de *Parade*, *Antique*, *Being Beauteous*, *Départ*, *Royauté*, *Phrases II* (poèmes du feuillet 12), *Villes I* et *Marine*, poèmes mis en musique par Benjamin Britten). Enfin, Ennio Siméon est l'auteur de deux articles à ce sujet « Les *Illuminations* de Benjamin Britten », *Parade sauvage*, Revue n° 4, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, sept. 1986, p. 102-110 et « Rimbaud in musica : tre versioni di *Départ* », *Il confronto letterario*, n° 14, nov. 1990, p. 271-282.

174 Malgré ce qu'affirme Sandro Gugliermetto (« "Maudits soient-ils !", Arthur Rimbaud dans la musique de Léo Ferré », *Rimbaud vivant* n° 38, juillet 1999, p. 62). Pour preuve, voir notre recensement en annexe.

175 Pierre Petitfils, *Rimbaud au fil des ans*, 1854-1984, Charleville-Mézières, Musée Bibliothèque Rimbaud/Centre

de maintes tentatives, dans des registres musicaux extrêmement divers. Signalons néanmoins la prudence de certains compositeurs pourtant coutumiers du fait, comme par exemple Claude Debussy qui se refusait à mettre Rimbaud en musique : « je l'aime beaucoup trop pour avoir pensé jamais à l'ornement inutile de ma musique à quoi que ce soit de son texte… Je verrais plus volontiers quelque chose s'en inspirant… »[176]. Paterne Berrichon, beau-frère de Rimbaud, avait en effet demandé à Debussy de composer une mélodie sur des textes de Rimbaud. C'était à l'occasion de l'inauguration d'un buste de Rimbaud (sculpté par Berrichon) et d'une plaque apposée sur la maison de Charleville. Le compositeur n'accédant pas à sa requête, c'est un régiment qui s'en chargea : le 91e de ligne, alors en garnison à Mézières, exécuta un *Bateau ivre* composé par Maurice Ratez[177].

C'est dans le cadre de la variété française que ce type de créations s'est le plus développé. La légitimité de cette annexion est tout autant sociale qu'artistique. La chanson apparaît aujourd'hui comme le premier (voir le seul) véhicule social de la poésie[178]. Du point de vue littéraire, cette légitimité exige une réflexion plus approfondie. Il faut s'interroger sur la musicalité du texte rimbaldien, dans le même temps qu'il faut se demander si la mise en musique nécessite que le texte soit musical, afin que l'expression de l'instrument et du chant retrouvent cette musicalité et la transmettent, ou au contraire qu'il le soit le moins possible afin que deux mélodies ne se contrarient pas. Car même si le terme de *chanson* revient fréquemment sous la plume de Rimbaud[179] (depuis les « chansons soudaines » de *L'homme juste* jusqu'aux « chansons "bonnes filles" » de *Parade*, en passant par les « chansons spirituelles » de *Bannières de mai*), au point que l'un de ses textes est désigné par ce mot (*Chanson de la plus haute tour*) et que plus généralement les allusions à la musique sont légion dans son œuvre, il n'est pas évident que la poésie rimbaldienne soit une poésie musicale. Encore une fois, le lexique ne

culturel Rimbaud, 1984, p. 13

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

177 Voir notamment Pierre Petitfils, *Rimbaud au fil des ans*, *op. cit.*, p. 28.

178 Sur le statut actuel de la poésie chantée, voir S. Pey, *La Langue arrachée*, *op. cit.*, p. 231 *sqq*.

179 Sur les rapports entre la poésie de Rimbaud et la chanson, voir M. Murat, *op. cit.*, notamment p. 80-85, 92-95, 99, 188, 189, ou encore 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.

prouve rien. D'ailleurs, Benjamin Britten, lorsqu'il compose pour *Parade*, supprime l'allusion directe que constitue la référence à Chérubin. Il exclut aussi les références à la voix, comme s'il voulait éviter que l'on ne l'accuse de faire un lien superficiel entre le vocabulaire employé et le potentiel musical du texte.

André Suarès a consacré quelques lignes à cette question de la musique dans le poème de Rimbaud. Opposant Rimbaud à Baudelaire sous ce rapport, il nie toute qualité musicale au premier, au contraire du deuxième (notons qu'il s'est parfois contredit concernant Baudelaire) : « le mystère de Rimbaud, c'est qu'il est sans musique »[180]. Cela ne signifie pas que la composition ne puisse se fonder sur des indices d'ordre musical dans le texte. Dans *Villes* II, André Guyaux lit l'expression du « spectacle sonore et multiple d'un grandiose opéra »[181] dans l'abondance des allitérations. Le sentiment d'abondance et de désordre que ce poème livre à la lecture incite à une composition fondée sur l'énergie. Benjamin Britten a donc composé pour ce texte un *allegro energico* très intense. Il faut toutefois se méfier de rapprochements trop hâtifs, et ne pas confondre poème et partition. Il est intéressant de constater que la musique lyrique s'attache plus facilement aux poèmes des *Illuminations* que la variété. Cette dernière offre en revanche plus d'exemples dans l'adaptation des textes en vers. Sans doute faut-il y voir l'exploitation de propriétés respectives à chaque forme. Le chant lyrique ne formule pas les mêmes exigences, du point de vue textuel, que la musique de variété. Le regard que nous avons porté sur l'opéra a pu montrer combien cette forme était à même d'exploiter la vision, davantage que le rythme du poème.

Le travail de Léo Ferré, qui se situe à la jonction entre ces deux pratiques (rattaché au registre de la variété, il fait généralement le choix d'orchestrations symphoniques[182]) apporte un éclairage utile à notre réflexion. Ferré ne s'est jamais penché sur les *Illuminations*, contrairement aux compositeurs classiques que sont Benjamin Britten[183], Darius Milhaud, Noël Lee, Harold Blumenfeld, Wolfgang Rihm ou encore James Rolfe.

---

180 André Suarès, *Portraits et préférences, de Benjamin Constant à Arthur Rimbaud*, textes réunis par Michel Drouin, Gallimard, 1991, p. 337

181 A. Guyaux, édition critique des *Illuminations*, *op. cit.*, p. 141.

182 Voir notamment Léo Ferré, *Les poètes : volume 3, Verlaine - Rimbaud*, Barclay, 1964 - 1990, ou le DVD *Léo Ferré chante les poètes*, La Mémoire et la mer, réalisation Guy Job, 1986 et 2004.

Sandro Gugliermetto note avec justesse que, dans les poèmes de Rimbaud mis en musique par Ferré, « la mélodie a du mal à émerger, et ne se présente qu'avec de rares bribes pulvérisées »[184]. Ce qui n'est pas le cas avec les textes de Verlaine, lesquels se prêtent davantage à la mélodisation. La prosodie particulière que Ferré imprime aux poèmes en vers annonce le travail de déstructuration qu'il mènera autour du *Bateau ivre*, et surtout d'*Une saison en enfer*. Loin de chercher à définir une mélodie qui puisse s'appliquer aux sonorités du poème, Ferré en *révèle*, au sens photographique du terme, les accents et les ruptures. On en revient à Suarès, qui développe comme suit sa pensée de l'« a-musicalité » rimbaldienne : « Tout est brusque, chez lui, et même s'il lui arrive de manier une riche matière sonore, il ne sait pas l'ordonner, ni dans la ligne de la mélodie, ni dans la profondeur (Harmonique) »[185]. Ferré restitue cette absence d'harmonie en refusant de soumettre le texte au chant.

Les rapports entre les structures sonores dans la poésie rimbaldienne et l'exploitation musicale qui en est faite méritent une attention particulière. Une telle étude ne trouve pas, hélas, sa place ici, du moins dans les développements qu'elle mérite. Rapportons simplement, pour conclure, quelques opinions formulées sur le sujet par les hommes de théâtre ayant abordé Rimbaud. Daniel Mesguich témoigne d'une certaine prudence envers la mise en musique du poème. Sa prudence tient à une problématique capitale pour notre objet, à savoir celle de la possibilité de faire œuvre à partir d'une œuvre déjà existante. Il admet, de droit, le principe de la mise en musique du poème, dans la mesure où « les mots ne sont pas des notes » et où « 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 ». Pourtant, de fait, il reconnaît que la plupart des tentatives ne fonctionnent pas : « Il faudrait qu'il y ait la même hauteur d'inspiration et de travail qu'il y a dans le texte ; quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent par exemple, je m'aperçois qu'il y a une note longue là où il y a une voyelle

183 Sur Benjamin Britten et Rimbaud, voir notamment Xavier De Gaulle, *Benjamin Britten ou l'Impossible Quiétude*, Actes sud, 1998.
184 S. Gugliermetto, art. cit., p. 65.
185 A. Suarès, *op. cit.*, p. 337.

brève, ce genre de choses, et c'est pourquoi cela ne fonctionne pas »[186]. Denis Lavant développe cette question de la difficulté à atteindre, par la musique, la même *tenue* que celle proposée par le texte : « 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 »[187]. La musique appauvrit le poème, mais permet de faire jaillir certaines de ses dimensions peut-être mieux que la parole nue. C'est peut-être ce que dit Georg Simmel lorsqu'il affirme que « l'aspect sensible d'un poème peut devenir une œuvre d'art musicale »[188]. Reste à savoir ce qu'est vraiment cette part sensible, et quelle est l'autre part qui se trouverait alors évacuée par la musique.

D) Traduction et totalité

Pour terminer notre étude de la traduction, un dernier élément reste à envisager : sa dimension visuelle. Si, comme le dit Henri Gouhier, « chaque art doit dire ce que les autres ne disent pas »[189], deux questions se posent : comment, d'une part, l'image vient-elle secourir les autres arts pour transmettre la poésie ? La poésie est-elle, d'autre part, une forme d'expression *totale* qui exige un théâtre *total* ? Une approche scénographique du théâtre qui se consacre à Rimbaud est ici nécessaire pour y répondre.

a) Image et poésie

L'histoire de la poésie montre que, dans son passage à l'oral, celle-ci s'accompagne d'une projection plastique conçue comme indissociable de la performance poétique. Nombre des poètes ayant fait cette histoire, tout au long du vingtième siècle, sont également plasticiens. Il s'agit pour eux, non pas d'illustrer le poème, mais de manifester par l'expression plastique « le désir d'invention d'une nouvelle écriture

186 Entretien avec Daniel Mesguich. Voir en annexe p. 489-490.
187 Entretien avec Denis Lavant. Voir en annexe p. 481.
188 G. Simmel, *op. cit.*, p. 52.
189 H. Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, *op. cit.*, p. 34.

capable d'appréhender encore davantage l'inconnu du poème »[190]. Denis Lavant, disant *Le Bateau ivre* dans le noir en jonglant avec des balles lumineuses, ne fait rien d'autre que de manifester par la performance cette nécessité d'en appeler à tous les sens. On peut, dans cette optique des correspondances, se pencher de nouveau sur l'expérience d'Alain Héril : dans la continuité de son travail, il utilise la peinture comme ultime moyen de traduire à la scène les émotions charriées par le texte rimbaldien. Des tableaux sont ainsi peints sur scène au cours des répétitions, l'artiste s'imprégnant des sensations que suscitent en lui les poèmes récités. On sait que l'œuvre de Rimbaud a inspiré de nombreux peintres, abstraits ou non[191]. Lorsque la scène convoque ce médium de manière directe (les tableaux sont *effectivement* sur scène), elle cherche à manifester une dimension du poème que d'autres médias semblent impuissants à transmettre. Elle compartimente l'expression et réserve à la peinture la capacité à traduire un aspect spécifique du poème, sa « part sensible ».

Le regard que porte André Guyaux sur les créations graphiques auxquelles a donné lieu l'œuvre de Rimbaud, est extrêmement utile dans notre perspective. Dans la mesure où « toute entreprise graphique destinée à accompagner le texte est une interprétation »[192], les divers risques (contresens, surenchère, réduction sémantique) doivent être évalués. Distinguant entreprises figurative et non figurative, il définit, de l'interprétation à l'inspiration libre, les bornes de l'étendue immense des possibilités que permettent la mise en rapport d'un texte et d'on objet graphique. Il suggère ensuite que les *Illuminations* invitent à la figuration : « Figuratives elles-mêmes, les *Illuminations* provoquent le figuratif ». Il précise : « Il faudrait d'ailleurs parler de *figuration* plutôt que d'illustration. *Figuration*, au sens de représentation graphique d'un texte et de ce qu'il évoque lui-même, décrit, suggère »[193]. Les questions de terminologie restent essentielles dans ce type d'analyse ; plus loin il parle de *traduction graphique*, ou encore de *transposition* et montre, comme nous l'avons suggéré pour le théâtre, combien la volonté

190 S. Pey, *La Langue arrachée*, *op. cit.*, p. 667.
191 De même que son visage (voir *infra*, p. 396). Voir aussi les textes introductifs par Nicolas Cendo, Véronique Serrano et André Guyaux, du catalogue *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, catalogue de l'exposition du musée Cantini à Marseille, ADAGP/SPADEM, Musées de Marseille, 1991.
192 A. Guyaux, *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 26.
193 *Ibid.*, p. 27.

de représentation de la métaphore est vouée à l'échec de par l'excès de réalité, voire la trivialité qu'elle introduit dans l'œuvre. Illustrer littéralement l'image, « c'est détruire l'image, c'est lui donner des contours qu'elle n'a pas, lui enlever cet esprit de conjecture qu'elle a dans le poème, c'est la priver même de toute perspective métaphorique »[194]. Il signale également les dangers de l'anecdote, lorsque le poème est réduit à l'un de ses éléments figurables.

On pourrait en déduire que la peinture abstraite est mieux à même de transmettre l'émotion du texte que la peinture figurative. Cette dernière donne une forme fixe à ce qui se doit de conserver une ambiguïté, la liberté émotionnelle du récepteur (lecteur, auditeur ou spectateur) étant ici en jeu. La figuration est indissociable d'une certaine naïveté dans l'appréhension du poème, s'agissant notamment de textes comme *Le Dormeur du val* (nous renvoyons à nos réflexions sur le cinéma[195]). Elle devient donc clairement périlleuse, en dépit de ce qu'André Guyaux suggère, avec des textes comme les *Illuminations*. L'illustration abstraite du poème, quant à elle, reste cependant une tentative de concrétiser l'essence poétique du texte. Elle l'enferme, autant que la peinture figurative, dans la matière, gouache, huile ou fusain. Elle la soumet de ce fait à une lecture monolithique du texte.

Pirandello aborde cette question dans le cadre de sa réflexion sur l'illustration et la traduction : « la peinture est plus limitée que la poésie et (…) par conséquent, aussi bien qu'il interprète le sentiment du poète, l'illustrateur ne réussira jamais, en raison de la nature de son art, à rendre ce qu'il y a de fluctuant dans l'expression poétique. Rendu visible, en quelque sorte matérialisé par les contours du dessin, le sentiment devient sensation. Ainsi fixées, les images du poète sautent aux yeux »[196]. La peinture contrarie le mode de fonctionnement de la poésie en ce qu'elle « détermine et fixe avec trop de précision les images du poète, quand elle ne les falsifie pas »[197]. Le fait d'associer à la peinture d'autres moyens d'expression (musique, danse ; LSF, etc.) ne corrige ni ne compense ce *défaut d'origine* de la peinture qui fait qu'elle ne fonctionne pas sur le

194 A. Guyaux, *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 36.
195 Voir *supra*, p. 297-298.
196 Luigi Pirandello, « Illustrateurs, acteurs et traducteurs », art. cit., p. 17.
197 *Ibid.*, p. 13.

même plan structurel que la poésie[198]. Il serait bien entendu réducteur de généraliser cette incapacité de la peinture à traduire la poésie. La question de faire œuvre d'art par la traduction d'une autre œuvre d'art revient au centre de nos préoccupations, et pose la question insoluble du génie. Car c'est lui seul qui permet de sortir du registre de l'illustration et de faire œuvre à part entière.

Un autre aspect de l'image s'inscrit parfois dans le spectacle, qui doit alors définir très clairement sa fonction : c'est l'intervention de la vidéo. Dans celui de Jérôme Pouly, trois niveaux de lecture clairement déterminés se lisent dans la répartition de l'image dans l'espace :

– une télévision qui, à la fois, donne vue sur la cuisine des parents de Robert (la fiction tirée du livre de Teulé), et matérialise l'écran qu'eux-mêmes regardent (Pouly sort parfois de scène, et apparaît sur l'écran comme s'il y avait continuité entre les deux espaces) ;
– un écran plus large où sont projetées des images ; celles-ci sont liées aux textes que l'on peut entendre en *off* (une lettre est lue sur des images défilant depuis la vitre d'un train ; *Le Dormeur du val* sur la projection de dessins ; l'Avertissement des *Déserts de l'amour* sur fond de forêt ; les voyelles du sonnet sont dessinées sur le sable pour former un visage, etc.) ;
– la scène elle-même, où Jérôme Pouly lit d'autres textes.

Ce triple espace de traitement lie poème et biographie : la télévision offre l'espace visuel de la biographie, l'écran celui du poème, et la scène réalise la fusion des deux. L'efficacité du procédé repose ainsi sur la diversité des rapports établis, et sur un traitement réussi de la médiation visuelle. Chez Thierry De Peretti, la vidéo fonctionne sur un rapport entièrement intuitif au texte. Excluant toute figuration, l'image se construit à partir des résonances subjectives que suscite la poésie rimbaldienne chez le créateur. La transmission au spectateur repose alors exclusivement sur la qualité de l'intuition, et rend l'exercice de la poésie théâtralisée à sa précarité.

198 Même si l'on peut parler de « peintre des mots » à propos du poète. Ce qui a d'ailleurs pour corrélat de désigner la peinture comme la source de tous les arts, et de ce fait détentrice de l'essence de l'art. Se pose alors une autre question, celle de l'antériorité des différents moyens d'expression artistique.

b) La question de la lumière

Les lumières sont également à intégrer au champ des procédés de traduction visuelle. Dans le spectacle, elles jouent aussi bien un rôle de signe intellectuel que de vecteur sensoriel. Il est facile de constater la différence entre un spectacle avec, et le même spectacle sans les éclairages adaptés. Différence à la fois terriblement sensible et pratiquement inconsciente, puisque c'est « la lumière sur scène qui œuvre surtout à la conjonction du réel et de l'abstraction »[199]. On peut alors se poser la question de savoir s'il existe une lumière propice à *éclairer* (usons du jeu de mots) la poésie de Rimbaud, une lumière *rimbaldienne* à proprement parler. Artaud assigne à la lumière une fonction d'ordonnateur du sens, bien plus que de simple habillage visuel, et l'envisage elle-même comme un langage, à même de faire signifier les éléments scéniques[200]. Il est en effet possible, par la lumière, d'effectuer un véritable travail de sémantisation. À observer la conduite de scène de Bruno Netter[201] pour son *Rimbophélie*, on constate l'importance donnée à l'adéquation entre le sens du poème et la lumière qui vient le soutenir. Il tisse des liens sémantiques entre le poème *Rêvé pour l'hiver* et le rose qui vient colorer la scène à ce moment-là ; de même pour le vert clair de *Vénus Anadyomène*, ou encore pour le stroboscope utilisé au moment du *Bal des pendus*. Si tout ne se justifie pas aussi directement par le sens, on peut parvenir, en émettant l'hypothèse d'une forme d'« atmosphère » du texte, à définir des modes d'éclairage relativement logiques.

Mais cette adaptation de l'éclairage à la tonalité du poème reste liée à la démarche illustrative dont nous nous efforçons de mettre les risques en relief. De manière générale, un usage plus symbolique de la lumière pourra sembler préférable. On songe par exemple aux éclairages de l'opéra de Pintscher (réalisés par le metteur en scène, Michael Simon). Ils y sont maniés sur un mode que l'on pourrait dire abstrait, puisque non commandé par une logique narrative. Froids et souvent syncopés, ils sont en cohérence avec le livret, lequel ne suit aucune évolution particulière, aucune trame dramatique décelable. Dans un ordre d'idées différent, on peut aussi évoquer l'ampoule symbolique qu'utilise, pour tout

199 Y. Kokkos, *op. cit.*, p. 36.
200 Antonin Artaud, « Lettres sur le langage », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 186.
201 Éclairages de Benoît Collet et Vincent Detraz.

éclairage, Georges Trillat dans sa mise en scène d'*Une saison en enfer*. Tantôt fixée sur le caddie comme le feu d'un bivouac, tantôt placée dans une boîte de conserve mobile, elle confère au spectacle son étrangeté et son décalage, évoquant l'atmosphère d'un confessionnal[202].

Mais c'est surtout la bougie, élément mythologique par excellence, que l'on retrouve souvent dans les mises en scène. Elle constitue le symbole, immédiatement reconnaissable, de la poésie et plus précisément du poète maudit. La mansarde du XIX^e^ siècle ne saurait convaincre sans les brouillons froissés et la chandelle près de s'éteindre, porteuse d'un cortège de représentations variant autour des thèmes de la flamme et de l'usure[203]. Si son usage reste quelque peu caricatural dans la majorité des cas (notamment lorsque la mise en scène des poèmes se limite à la représentation du poète maudit[204]), il acquiert parfois une dimension magique et contribue à créer un univers propice à l'immersion dans la poésie. Ainsi, lorsque Pierre-François Pistorio s'entoure pour dire le texte d'*Une saison en enfer* d'un cercle de bougies qu'il allume au fur et à mesure du spectacle, il ritualise d'une certaine façon la diction du poème, et lui confère alors toute sa puissance au moment où il élabore le cadre scénique. Pour Thierry De Peretti, le cercle de bougies est le moyen de dessiner l'espace du poème, à travers la notion d'illumination, chaque bougie étant l'image d'un éclair de la pensée poétique[205].

c) Vers la construction d'un « lieu rimbaldien »

En définitive, c'est bien de cela qu'il s'agit lorsque l'on parle de traduction plastique du poème : de la mise en place d'un cadre scénique propre à le recevoir. La question du médium plastique comme voie d'expression passe par l'élaboration de l'univers physique qui entoure la performance poétique. Pour Michel Vinaver, l'idéal scénographique qu'incarne Kokkos « n'est pas simplement la traduction en termes visuels

---

202 D'après Stéphane Lépine, « Une saison en enfer : +1 », *50+1, Cahiers de théâtre/Jeu* n° 75, juin 1995, p. 92-94.
203 Dont Rimbaud se moque dans *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, véritable réquisitoire parodique contre la caricature du poète qui lui est contemporain : « une Fleur, Romarin/Ou Lys, vive ou morte, vaut-elle/Un excrément d'oiseau marin ?/Vaut-elle un seul pleur de chandelle ? »
204 Nous pensons notamment à certains spectacles que nous avons choisi d'écarter de notre corpus et qui s'en tenaient, en termes de mise en scène, à ce type de visions stéréotypées du poète.
205 Entretien avec Thierry De Peretti. Voir en annexe, p. 451.

de ce qu'il a absorbé, mais c'est, sous forme de propositions visuelles, l'œuvre même, tout entière dans tout ce qu'elle recèle »[206]. La constitution du lieu doit en effet se faire selon un rapport intime avec le texte : « Il faut trouver un espace qui entretienne une liaison souterraine avec la matière même du texte et dont l'image définitive ne soit qu'une sorte d'écho sensible du récit »[207]. Or on s'aperçoit que la poésie limite la créativité en termes d'espace ; ou plutôt, que les metteurs en scène se limitent d'emblée, pensant peut-être que la poésie et ses évocations se suffisent à elles-mêmes. Seuls les opéras (qui, il est vrai, sollicitent par définition davantage de moyens financiers) manifestent un véritable effort de scénographie. L'erreur consiste selon nous à se situer dans un entre-deux ; le choix d'une scénographie très sobre doit s'assumer comme tel. Ainsi l'on peut regretter que le récital à la Comédie-française n'ait pas supprimé les rares éléments de décor (selon nous inutiles), concession sans doute au besoin de dramaturgie, même minime[208]. De même, il devient fécond (comme le fait notamment Pintscher, qui bénéficiait des extraordinaires possibilités de l'Opéra Bastille) d'associer la poésie à une fantasmagorie visuelle de grande ampleur.

Il faut en revenir à la fonction véritable du décor et à son évolution historique ; celui-ci constitue pour Larthomas l'un des « éléments du langage dramatique (…). Il montre, il fait voir ce que les mots ne peuvent qu'indiquer ou que suggérer »[209]. De son côté, Barthes relève, chez les dramaturges d'avant-garde au début du XX^{e} siècle, la volonté de parvenir à une forme de neutralité du décor, qu'il analyse comme une manière de redonner à la parole la possibilité de se déployer véritablement dans l'espace de la scène : « pour que la parole soit spectaculaire, on enlève toute signification au décor »[210]. Car si l'espace fait sens, il est renvoyé à l'éternel risque de redondance. Le verbe revient au centre du théâtre, au détriment de l'élément purement visuel. En témoignent les expériences du Théâtre d'Art autour de textes de poésie, et tout particulièrement avec *Le Bateau ivre*, pour la représentation duquel un simple paravent recouvert d'une toile peinte

206 Y. Kokkos, *op. cit.*, p. 159.
207 *Ibid.*, p. 98.
208 Voir la fiche en annexe, p. 246-247.
209 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 123.
210 R. Barthes, « Le Théâtre français d'avant-garde », *Le Français dans le monde*, juin-juillet 1961, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 301.

faisait décor, servant la théorie de Paul Fort : « La parole crée le décor comme le reste »[211]. Le texte ne doit pas être absorbé par l'espace qui l'accueille, surtout s'agissant de poésie. Celle-ci ne se définit pas par référence à une réalité, qu'il s'agirait de figurer plus ou moins symboliquement dans l'espace. La poésie ne se satisfait pas de cette redondance que constitue le décor, symbole d'une inutile « description des circonstances »[212]. C'est exactement la démarche de Vitez vis-à-vis du poème scénique : « les signes de l'espace vont donner sens aux paroles, justement parce que l'espace ne va pas porter sens par lui-même »[213].

Une démarche de type symboliste échoue, en ce qu'elle veut faire sens par le biais d'objets elliptiques, qui s'efforcent de désigner en une image concrète tout un paradigme. C'est le cas par exemple du décor d'Alain Carré, qui se compose d'une cabine de téléphone londonienne (désignant la période où Rimbaud et Verlaine vécurent à Londres, et donc, par synecdoque, la relation entre les deux poètes), d'une corde de pendu (référence au paradigme du poète maudit), et de draps donnant l'illusion du désert, ou de la mer. Plus efficaces sont les choix scénographiques de Jean-Pierre Cliquet et Jean-Louis Cousseau dans *Mon frère Arthur*. Ils fonctionnent à partir de zones de lumière symbolisant les différents espaces, que ceux-ci soient géographiques (la France, le Harar), ou mentaux (le lieu où la pensée d'Isabelle se déploie, le lieu où celle des deux « portes parole » de Rimbaud lui répondent). Le théâtre est confirmé dans sa dimension de non-lieu, de lieu pouvant accueillir tous les lieux. Ils n'échappent cependant pas à la tentation métonymique. Un simple élément suffit parfois à évoquer l'objet ou le lieu tout entier, afin de faire croire à sa réelle présence sur scène.

L'espace qu'appelle la poésie rimbaldienne peut revêtir des aspects fort différents, néanmoins on constate que plus le texte évolue vers une certaine abstraction, plus la scénographie se fait sobre. Le décor d'*Un cœur sous une soutane*, dans la mise en scène

---

211 Paul Fort, *Mes Mémoires*, *op. cit.*, p. 31 : « Le décor doit être une simple fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur et de lignes avec le drame » ; nous cédons à la tentation de livrer ici la suite : « Évidemment, cela peut jouer des tours. Un soir, pour le *Bateau ivre*, le décor simplifié fut, par mégarde, planté à l'envers, mais comme il représentait très synthétiquement le fond de la mer, personne ne s'en aperçut, sauf le décorateur affolé, qui voyait tous ses poissons nager sur le dos ».

212 Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 54. La question est d'importance puisque, dans la performance poétique telle que la décrit Zumthor, l'espace de la représentation conditionne l'écriture elle-même (*op. cit.*, p. 153 *sqq*.).

213 A. Übersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, *op. cit.*, p. 146.

de Pierre Ascaride, s'inscrit dans une démarche réaliste. Il choisit de représenter son spectacle dans un lieu reproduisant une salle de classe du milieu du XIX^e^ siècle[214]. Les montages de textes au contraire sont généralement créés dans des lieux presque nus. Certains choix nous paraissent cependant intéressants, voire judicieux, tels celui de Michel De Maulne qui utilise la cave de pierre de la Maison de la poésie, du « Cirque électrique » qui monte *Une saison en enfer* sous chapiteau ou encore celui de Georges Trillat, dont le spectacle s'est joué dans des lieux aussi divers que des prisons et même une église, lieu fortement connoté dans le contexte d'*Une saison en enfer*. Le choix du lieu commande la réception du texte ; ainsi, par exemple, du recours au grenier ou à la cave, qui fait référence à l'imaginaire rimbaldien. Dans sa mise en scène de *Côté Rimbaud*, Pierrette Dupoyet justifie d'ailleurs son choix d'un grenier par des sources aussi bien biographiques, que textuelles ou psychologiques[215].

La sobriété du décor est une notion qui semble s'accorder avec une certaine idée de la poésie, puisqu'elle sollicitée aussi bien pour des spectacles aux moyens limités comme les récitals, que pour des tentatives apparemment plus grandioses comme les opéras. Dans ces derniers (chez Pintscher ou Constant en particulier), l'importance que prend le décor n'est pas incompatible avec une forme d'austérité : peu de couleurs, des éclairages souvent assez froids, un certain minimalisme et un désir d'abstraction dans la conception des éléments de décor, tout cela semble être la norme pour les spectacles de poésie. Signalons tout de même l'intérêt du dispositif scénique élaboré par Maurice Béjart pour les *Illuminations*, et le « pouvoir suggestif » de ces structures métalliques[216], qui viennent accueillir les corps des danseurs. Sans qu'il soit possible de rattacher très nettement la scénographie à une intention lisible dans le poème, on comprend qu'elle est le fruit de l'élaboration perceptive de Béjart, qui a su transposer l'émotion toute personnelle véhiculée par la lecture, dans une réalisation plastique à même de traduire, et à la fois d'accueillir cette émotion.

---

214 Scénographie particulièrement riche, pour le détail de laquelle nous renvoyons à la fiche en annexe, p. 226-228. Notons que l'intention du décor était néanmoins de faire peu à peu, grâce à la mise en scène et notamment à la présence de marionnettes, « dévier la réalité vers l'imaginaire, vers le fantasme » (notes de travail de Michel Vandestien, scénographe, dossier de travail).

215 Pierrette Dupoyet, *Côté Rimbaud*, Arles, Actes sud, « Papiers », 1991. Voir notre entretien avec Pierrette Dupoyet, le 11 octobre 2000, en annexe p. 462.

C'est dans l'espace lui-même, bien plus que dans le décor que l'on trouvera les moyens de transmettre l'essence du poème. C'est d'ailleurs pourquoi, dans le théâtre de la cruauté que revendique Artaud, il n'y a pas de décor. Les représentations se déroulent dans un espace privilégiant la multiplicité des sources réceptives, en réponse à la multiplicité des sources émettrices. Un lieu unique, où les barrières entre public et spectacle sont abolies et où le spectateur reçoit les sensations sonores et visuelles de toutes parts. Dans un autre ordre d'idées, Barthes insiste lui aussi sur la nécessité de faire appel, non plus au décor, mais à l'organisation de l'espace lui-même, pour sortir du strict domaine de la signification et parvenir à un registre véritablement poétique : « Le décor a une fonction intellectuelle, l'espace scénique a une fonction incantatoire »[217]. L'écrin qui accueille le poème fonctionne comme un point de départ pour la poésie, non comme une explication du poème : « le fond est la toile du peintre ; il est l'image du néant d'où va surgir le réel ; le fond doit donner à voir cette naissance, et c'est pour cela qu'il ne doit rien signifier par lui-même : il n'est qu'un *départ* visible assigné aux significations »[218]. Le risque de pléonasme est aussi important au niveau du décor qu'à celui des moyens expressifs que nous avons pu examiner. L'erreur de nombre de metteurs en scène consiste à croire que la poésie ne peut se satisfaire que d'un décor poétique, chargé d'images et travaillé dans le sens d'un onirisme factice.

Or si la notion de rêve peut définir un mode de représentation adéquat pour le poème, ce n'est pas nécessairement à travers l'espace concret de la représentation. Le cadre qui convient à la mise en scène de la poésie est peut-être, comme le suggère Artaud, celui du rêve. Mais cela dans la mesure où la poésie, au sens où il l'entend, est la source de parole qui se prête le mieux à cet onirisme recherché pour le théâtre[219]. Les exigences et les évolutions du théâtre contemporain se confrontent à cette notion d'onirisme, avec ces auteurs que Ryngaert appelle les « dramaturges du rêve »[220]. Il ne faut cependant pas confondre l'approche onirique et sensorielle du théâtre avec un symbolisme vague, ou

---

216 Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 177.
217 R. Barthes, « Le Prince de Hombourg au TNP », *Théâtre populaire*, mai-juin 1953, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 26-27.
218 Roland Barthes, « Commentaire », préface à Brecht, *Mère Courage et ses enfants*, avec des photographies de Pic, L'Arche, 1960, repris dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 274.
219 A. Artaud, « Le Théâtre et la cruauté », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 133.

encore avec des manifestations caricaturales et délirantes évoquant le rêve. La notion de sensorialité est ici essentielle dans cette définition du rêve. Ainsi Barthes fait-il la différence entre le rêve et l'expression des sens, rejetant le premier au profit de la seconde : « il n'y a rien de plus contraire à la dramaturgie que le rêve, les germes du théâtre véritable étant toujours des mouvements élémentaires de préhension ou d'éloignement : le surréel des objets de théâtre est d'ordre sensoriel, non onirique »[221]. Les risques de déviance concernent aussi bien l'excès de naïveté dans la représentation symbolique, que l'absence totale de clarté ; le rêve est anarchie, soit ; mais au théâtre, il est « anarchie qui s'organise »[222]. Cette anarchie est pour Artaud la source commune du théâtre et de la poésie ; ce qui ne signifie pas accepter la gratuité de l'image, qu'elle soit visuelle ou sonore. Bien au contraire, Artaud la rejette et exige que chaque élément du spectacle s'inscrive logiquement dans la structure qu'il forme avec les autres éléments. Se pose la question de savoir si le théâtre poétique doit être un théâtre onirique.

Car la poétique rimbaldienne, notamment dans les *Illuminations*, fonctionne sur un mode associatif. Comme en écho avec les *Correspondances* de Baudelaire, les sons et les images se répondent selon une logique proche de celle du rêve, s'accumulent et se confondent. Autant d'éléments qui définissent, pour le poème rimbaldien, une dramaturgie du rêve, dont il s'agit peut-être d'exploiter les ressorts à la scène. Ces remarques s'appliquent bien entendu essentiellement aux *Illuminations*. Les textes plus concrets, tels ceux de la première période, sont d'autant plus aisés à intégrer dans un cadre scénique qu'ils affirment leur identité générique. Néanmoins, une approche en quelque sorte essentialiste de la mise en scène du poème, si elle parvient à *montrer* le rêve, a peut-être les moyens d'aboutir une véritable création théâtrale, à un objet de théâtre autonome et efficace. C'est peut-être de cette seule façon que le spectacle, lorsqu'il tire son inspiration de la poétique rimbaldienne, peut constituer une véritable réussite en termes théâtraux.

---

220 Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 95.
221 Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », préface au théâtre pour l'édition des *Œuvres complètes* au Club du meilleur livre, 1954, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 124.
222 A. Artaud, « Le Théâtre alchimique », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 77-78.

d) Conclusion : le théâtre rimbaldien, genre sans frontières ou théâtre total ?

À ce stade de notre réflexion, il convient de faire un bilan sur les modes possibles de transmission des poèmes de Rimbaud. Nous avons vu que, quels que soient les moyens d'expression employés, ceux-ci ne pouvaient convaincre que dans la mesure où ils abordaient le poème sous un angle non figuratif. Dans la mesure surtout où ils cherchaient à capter cet « invisible » dont parle Brook, ou si l'on préfère, cet *au-delà* du sens que nous évoquions et qui rend le poème à la fois indécidable et éternel. La question des moyens pour y parvenir reste toutefois posée. Après examen des diverses formes d'expression convoquées par les metteurs en scène, il semble que la tentative d'Héril soit, sinon la plus réussie, celle qui va dans la meilleure direction. Car en effet, afin de respecter l'exigence rimbaldienne fondamentale qui consiste, par l'art, à tenter d'*accéder à tous les sens*, sans doute faut-il réunir toutes les formes d'expression possibles pour solliciter tous les récepteurs sensoriels du spectateur. Alain Héril tente ce spectacle total, avec la volonté véritable de convertir le texte en signes affectifs. Le comédien lui-même devient mode d'expression bien plus qu'interprète :

> L'important c'est (…), au travers des émotions que l'on a 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.[223]

Son travail témoigne d'un désir de parvenir à une exhaustivité de l'expression, de mettre au jour l'ensemble des virtualités sémantiques du texte. Héril fragmente les émotions et les images que suscite la poésie de Rimbaud en autant de manifestations éparses, situées sur différents plans de la perception. Ce que dit la peinture est différent de ce qu'exprime la musique, et il est assurément légitime de vouloir offrir au spectateur ces deux types de manifestations.

Néanmoins, juxtaposer ainsi les médias expressifs, n'est-ce pas en séparer les actions respectives ? Et, dès lors, n'est-ce pas courir le risque de perdre l'essence du poétique où, au contraire, toutes les formes d'expression doivent se rejoindre et fusionner ? Sans doute serait-il plus convaincant de chercher à construire une véritable

[223] Entretien avec Alain Héril. Voir en annexe p. 466-467.

totalité de l'expression, en se dégageant des formes convenues de la représentation artistique et, surtout, en faisant communiquer ces formes. L'utilisation à la scène de divers moyens d'expression permet de multiplier les points de vue sur le monde, de se dégager surtout de ceux que circonscrit la rigidité du langage verbal. Avec le désir de répondre en termes scéniques à la notion d'*alchimie*, Alain Héril cherche à traduire simultanément les émotions, les vibrations et les images contenues dans le texte. Chaque type de relais expressif ayant sa propre poéticité, il les confronte d'abord les uns aux autres puis, dans le tissu des liens qu'ils entretiennent, à la poésie spécifique du texte rimbaldien. Héril s'inscrit parfaitement dans la quête que nous définissions, puisqu'il a pour objectif de « traduire au mieux quelque chose de parfois impalpable, insaisissable (...) en travaillant comme dans une coupe géologique, c'est-à-dire avec plusieurs couches de sédimentation »[224]. Mais il n'échappe pas, avec la surenchère des formes expressives, au risque d'une dilution de l'intensité poétique et émotionnelle que contient le texte.

On peut se demander si le théâtre rimbaldien ne correspondrait pas finalement à l'utopie d'un théâtre total. En ce sens, l'opéra constitue un début de réponse dans sa capacité à rassembler les arts. La recherche d'une définition du théâtre rimbaldien et, plus largement, d'un théâtre poétique, correspond à une volonté de retrouver une forme originelle de la poésie, une forme s'épanouissant dans une langue d'avant la séparation des arts. Le théâtre a toujours, au long de son histoire, posé le problème de la convocation d'autres formes d'art ; qu'il la refuse ou l'accepte, avec plus ou moins de violence, la question est toujours celle de la gratuité. Henri Gouhier mène une réflexion sur ces risques. Tout en revendiquant la nécessaire fusion des arts dans le théâtre (« le théâtre est le point de convergence de tous les moyens d'expression : il est dans son essence d'annexer tous les arts »[225]), il insiste sur l'importance de n'introduire un moyen d'expression dans la « synthèse théâtrale » que s'il vient dire quelque chose qui n'est pas déjà dit, par le texte ou par un autre moyen d'expression.

---

224 Entretien avec Alain Héril. Voir en annexe p. 468.

225 *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 46. Cette exigence d'un équilibre dans l'unité des arts et leur « synthèse » doit être conçue comme celle « d'éléments artistiques » et non « d'arts », comme le rappelle André Veinstein à propos d'Adolphe Appia (*op. cit.*, p. 240). De ce dernier, voir *La Musique et la mise en scène*, Theater Kultur Verlag, Berne, 1963.

Les réflexions menées sur le théâtre contemporain soulignent par ailleurs sa tendance à retrouver un rapport plus serein et plus naturel avec les autres formes d'art. Jean-Pierre Ryngaert rappelle notamment combien le texte n'est plus l'élément signifiant fondamental. De fait, non seulement les autres arts concourent à créer du sens, mais c'est précisément par leur fusion que naît ce sens : « nous passons d'une pratique du théâtre où c'est le texte qui *fait sens*, à une pratique où *tout fait sens*, s'inscrit dans une dramaturgie d'ensemble »[226]. Ce sont alors les formes elles-mêmes qui se confondent, et l'on assiste à la multiplication de spectacles situés à des frontières génériques de plus en plus floues, des spectacles proprement *inclassables*[227], entre danse et théâtre, ballet et opéra, concert et récital de poésie. Or un grand nombre des spectacles qui s'attachent à Rimbaud témoignent de cette indétermination typologique. Il semble que le genre poétique, en ce qu'il fait de la recherche de son essence une exigence fondamentale, engage celui qui le confronte avec la scène dans une quête renouvelée de l'essence du théâtre.

****

Nous avons tenté une traversée des modes d'expression qui peuvent constituer, pour le théâtre, de possibles adjuvants face au défi que lui lance la poésie. Plusieurs hypothèses, qui demeureront telles aussi longtemps que la pratique ne les aura pas véritablement mises à l'épreuve, s'offrent à nous au sortir de cet examen. Dans le rapport entre poésie et théâtre, il est notable qu'une friction naît, dès lors que l'on veut conserver les propriétés respectives de chacun. On peut pourtant chercher à déterminer leur essence commune, dans une complicité mutuelle et pour ainsi dire fusionnelle. Nous avons également pu constater, dans la dernière partie de notre réflexion, que multiplier les ressorts expressifs ne permet pas de trouver cet « X du théâtre » dont parle Pirandello, à travers le personnage d'Hinkfuss, dans *Ce soir on improvise*. Il le définit comme « un art qui ne naît pas de l'union de tous les autres comme on l'a dit, mais qui s'en sert et qui existe en soi, un art où les sensations, les sentiments, les pensées ne deviennent ni

226 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 51.

musique, ni couleur, ni poésie, mais suscitent des êtres humains »[228]. Nous voudrions nous attarder sur les derniers termes de cette pensée ; car c'est peut-être là le véritable problème du texte de poésie au théâtre : il ne crée pas d'humanité, en ce qu'il ne confronte pas des identités assimilables à des personnages à proprement parler. Sans doute le problème de cet échec est-il désormais à chercher ailleurs, du côté du système de communication que met en jeu la représentation. Le texte de poésie doit retrouver le spectateur et, pour ce faire, il a besoin d'emprunter une voix et de devenir parole. Comment peut naître un véritable personnage de l'univers rimbaldien, c'est ce que nous tâcherons d'examiner dans la troisième partie de cette étude.

227 Voir la réflexion de J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 54.
228 L. Pirandello, *Ce soir on improvise*, acte II, *Théâtre V*, Gallimard, 1953, p. 193.

Troisième partie : Rimbaud sur le plateau

Préambule

L'appropriation du poème par le théâtre constitue une forme de violence faite à son intégrité ; c'est pourquoi le poème se dérobe, et refuse à la scène le matériau dont elle se nourrit. Matériau qui trouve son actualité dans les éléments du drame dont nous avons relevé certains aspects (linguistiques ou structurels notamment). Mais la notion de drame s'actualise surtout dans la présence et les rapports entre des personnages. Ce qui manque dans le poème n'est peut-être autre que cette requête de l'humain, comme nous le suggérions. La théâtralité, pour être, demande chair, voix et visage. Dans la mesure où la poésie ne les fournit pas d'emblée, puisqu'elle n'a, finalement, vocation qu'à se définir elle-même, il convient de chercher autour d'elle, ou peut-être au-dessus, dans ce qui la dépasse. Une voix apparaît dans le poème qu'il faut retrouver ; mais s'agit-il de la voix du poème, ou de celle du poète ? De celle de l'homme, ou de celle de la littérature ? La parole qui résonne comme autorité du poème, est-elle réductible à une identité historiquement déterminée ?

L'identification de la voix fait question pour tout poème, voire pour tout texte, et nous avons pu jeter les fondements de réponses possibles à cette question[1]. Mais les niveaux de questionnement se dédoublent, lorsqu'à cette voix on s'efforce de donner un nom. Quand ce nom ressortit au mythe aussi fortement que celui de Rimbaud et quand, de surcroît, il faut donner un visage à la voix, la réflexion se complique d'autant. Car en effet, dans toute question rimbaldienne, il faut faire la part du mythe. S'agissant de théâtre, c'est-à-dire de représentation et, si l'on nous permet ce raccourci, d'incarnation, ce mythe se fait tyrannique. C'est pourquoi nous allons chercher à voir dans quelle mesure la construction du mythe détermine le geste de porter Rimbaud à la scène, non seulement dans ses motivations, mais aussi dans ses modalités et ses conséquences. En

[1] Voir *supra*, p. 101-103.

nous livrant à l'analyse des différents traitements que le théâtre a pu faire de la figure rimbaldienne, nous aurons l'occasion d'observer plusieurs mécanismes d'élaboration du personnage. Finalement, la question que nous nous proposons de traiter, fort simple dans sa formulation première, est la suivante : Rimbaud peut-il constituer un personnage de théâtre ? C'est, par la suite, dans les implications particulières de la question que vont s'entremêler les niveaux de réflexion. D'abord et surtout, il importe de définir ce que l'on désigne par « Rimbaud ». De quel « être » est-il ici question, qui est mis à l'épreuve de la scène ? Il y a dans *Rimbaud* davantage, ou autre chose, que dans *Arthur Rimbaud*[2] ; ce qui est en jeu, c'est le sens d'un être qui se situe à la jonction entre la personne réelle, détentrice d'un état civil clairement identifiable, et la figure mythique. Dans cet entrelacement vient alors se greffer une forme de concurrence, de voix et de corps, entre le poète et l'homme. La distinction de ces niveaux multiples ne va pas sans difficultés, et nous aurons notamment l'occasion de le voir à propos des reconstitutions biographiques. En outre, à propos des récitals ou de toute la frange de spectacles compris entre le récital et la reconstitution au sens strict, nous aurons à nous confronter à un statut autrement complexe, qu'il conviendra de définir avec le plus de précision possible.

2 La question de l'onomastique fait particulièrement sens dans le paradigme rimbaldien ; signalons les travaux de Serge Pey à ce sujet (p. 625-626 de *La Langue arrachée*, Thèse de Doctorat, Université de Toulouse 2 – Le Mirail, sous la direction de Georges Mailhos, 1995, ainsi que dans *Octavio Paz*, *Courant alternatif*, Gallimard, « Les Essais », 1972 (1967 pour l'édition originale), p. 11-12). Il faudrait, à la limite, tenir compte de la malice de Rimbaud lui-même, qui voyageant fit muer son nom, comme pour mieux le perdre dans l'anonymat ; ainsi Jean-Arthur devient John-Arthur en Angleterre, Arthur Rimbaud devient Abduh Rimbo en Éthiopie, etc. Que l'on n'oublie pas non plus les diverses signatures dont il use dans ses lettres (Arthur Rimbaud, Rimbaud, A. Rimbaud, ou encore Rb., RBD), ou les pseudonymes déjà évoqués.

<u>Chapitre I</u> : Trouver Rimbaud

Dans un premier temps, il s'impose de définir ce qui est à l'œuvre dans cette volonté de faire de Rimbaud un personnage de théâtre, pour mieux voir *quel Rimbaud* est véritablement convoqué. Les périodes de commémoration sont particulièrement éloquentes à ce titre, en ce que s'y multiplient les hommages sous forme de représentations, et notamment les tentatives d'incarnation du célébré. Si ce réflexe est, naturellement, commun à toutes les célébrations, nous aurons à constater ce qui reste singulier dans le cas de Rimbaud[1]. Tout se passe comme si la ritualité de l'hommage requérait la *présence* effective de celui qui le reçoit, présence qui prend pour intermédiaire des corps d'acteurs, de la même façon que certains cultes assouvissent leur idolâtrie par des représentations matérielles de figures divines. On voit bien qu'on arrive rapidement sur un terrain qui est celui du sacré et du mythe. Celui de Rimbaud constitue un lieu commun du commentaire ; il serait déplacé de vouloir développer une réflexion entière sur une question qui depuis 1892 (avec l'expression « malheureuse » formulée par Charles Maurras[2]), n'a fait que trop bonne presse[3].

Le mythe se mesure aux réactions qui le dénoncent : c'était l'argument d'Étiemble, s'efforçant de relever les symptômes et de décortiquer les mécanismes de cette « rimbaldite aiguë » qu'il voyait se répandre dangereusement[4]. L'*anti-mythe*[5] a lui aussi ses détracteurs, et l'on perçoit l'ampleur de la légende à cette formation d'un anti-*anti-mythe*[6], les concepts luttant au centre d'un cercle souvent vicieux. Cette polémique condense en réalité les innombrables débats qui agitent les *rimbaldolâtres* de tout ordre

---

1 Pour un aperçu des diverses célébrations, voir notamment : concernant 1954, René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud, L'année du centenaire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1967 et Pierre Petitfils, *Rimbaud au fil des ans*, 1854-1984, Charleville-Mézières, Musée Bibliothèque Rimbaud/Centre culturel Rimbaud, 1984, p. 80-84. Concernant 1991, voir le *Catalogue des Célébrations Nationales*, Ministère de la Culture, Direction des Archives de France, 1991.

2 Charles Maurras est en effet le premier à parler de « mythe de Rimbaud » (dans « Étude biographique – Arthur Rimbaud, *La Revue encyclopédique* n° 26, 1er janvier 1892). C'est Alain Borer qui qualifie de « malheureuse » cette expression, dans *Rimbaud l'heure de la fuite*, Gallimard, « Découvertes », 1991, p. 30.

3 Voir notamment les nombreux tomes du *Mythe de Rimbaud* par Étiemble, *op. cit.*, 1952-1970.

4 René Étiemble/Yassu Gauclère, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1950, p. 300 (chap. « Rimbaldisme et Rimbaldite », p. 286 à 302).

5 Passons sur la désagréable homonymie du terme. Il a été trop souvent employé pour que l'on s'y arrête..

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

depuis plus d'un siècle. Le traitement théâtral peut être, pour l'instant, considéré comme l'un des avatars de ces manifestations plus ou moins hagiographiques. Signalons en tout cas d'emblée combien il cristallise, dans la globalité de ses hésitations sur la question du personnage, un des problèmes essentiels qui agitent les débats et qui fait le cœur du mythe, à savoir la dualité textualisme/biographisme. Ce rapport à une « vision binoculaire »[7] de la critique constitue un mode d'approche fécond pour notre quête d'un personnage inspiré par Rimbaud.

A) Définition d'un mythe

Il nous semble que c'est dans un premier temps au cœur des représentations collectives, des idéologèmes constitués autour de Rimbaud que l'on est à même de saisir la nature de cet être dont la scène s'empare pour en faire un objet de fiction. Car s'il y a « autant de Rimbaud que de rimbaldiens »[8], et « Autant de Rimbauds que de lecteurs »[9] (notons quel intérêt revêt l'audace du pluriel marqué), le théâtre n'échappe pas au besoin de *faire son Rimbaud* – besoin qui n'est pas sans rappeler celui de l'interprétation qui nous a occupé plus haut.

a) Rimbaud entre mythe et représentation

Tout a été dit sur Rimbaud et le mythe qu'il a suscité au sein de la littérature ; son caractère exceptionnel n'est pas à débattre ici. Puisque la critique du mythe recense les traits qui concourent à former cette « fable monstrueuse »[10], nous intéresse de voir comment le théâtre est lui-même victime de cette représentation collective. Car le geste théâtral, s'agissant de Rimbaud, ne peut être envisagé indépendamment du mythe. Bertrand Tillier, commentant la statue de Rimbaud par Ipoustéguy (autre mode de récupération artistique), souligne ce risque : « représenter Rimbaud, c'est (…) s'intéresser

7 Alain Borer, « Lignes de fuite », *Rimbaud trafiquant d'âmes*, hors série de *Télérama*, novembre 2004, p. 40.
8 Hédi Abdel-Jaouad, *Rimbaud et l'Algérie*, Paris/Alger, Paris-Méditerranée/Edif, 2004, p. 9. Abdel-Jaouad inaugure par cette phrase son ouvrage, lequel peut être envisagé comme une tentative d'annexion parmi d'autres, en dépit des déclarations d'intention formulées par l'auteur dès l'introduction.
9 Cecil A. Hackett, « Réflexions sur un centenaire », *Parade sauvage* n° 4, septembre 1986, p. 9-10 (NB : il s'agit du centenaire de la publication des *Illuminations*).

à la représentation d'une image collective, simplifiée, sur laquelle pèsent une tradition et le poids des ans »[11]. Qu'elle passe par la toile, le bronze ou le corps de l'acteur, la représentation matérielle du poète subit le joug de la représentation imaginaire qui nous en est livrée à travers le temps. Représentation imaginaire qui, selon Pierre Petitfils « a sa source dans l'ignorance ; ce qu'on ne sait pas, on l'imagine selon ses préjugés ou ses phantasmes, et cela aboutit à la création de Rimbaud-monstres, sans rapport avec le vrai »[12]. Nous voulons détailler ces fantasmes et étudier ces *monstres*, afin de voir dans quelle mesure le théâtre leur donne une réalité propre par le biais de sa fonction essentielle, celle de *montrer*. Car nous verrons que presque tout ici est affaire de *voir*, et que le théâtre peut, par sa nature *présentative*, constituer une forme de réponse au désir de vision que suscite le mythe rimbaldien.

Il paraît difficile de répertorier tous les types de représentation que le siècle a pu associer à Rimbaud, représentations fantasmatiques qui s'entrelacent et se recoupent les unes les autres, et qu'Étiemble n'a eu de cesse de recenser[13]. Il est en revanche parfois intéressant de voir comment ces images font écho à des préoccupations ponctuelles, propres à une époque, à son évolution sociale et culturelle. Car ces préoccupations correspondent, en partie du moins, aux attentes d'une société en matière théâtrale, dans la mesure où « si le théâtre n'est jamais exactement un reflet de la société où il se produit, il nous renseigne au moins sur l'image que cette société se fait d'elle-même et sur la manière dont elle essaie de poser, voire de dénouer, les problèmes qui l'occupent, en les soumettant à la représentation »[14]. Acceptons provisoirement cette idée, avec la réserve qui la précède, et confrontons-la avec ce que dit Barthes du mythe rimbaldien sur lequel il revendique la nécessité de porter un regard critique. Il s'agit pour lui non pas tant de dénoncer ce mythe à la manière d'un Étiemble, mais plutôt de prendre en compte la place

---

10 R. Étiemble, avant-propos pour *Le Mythe de Rimbaud, L'année du centenaire*, *op. cit.*, p. 15.
11 Bertrand Tillier/Ipoustéguy, *Rimbaud l'enfant lettré*, Cercle d'Art, 1991, p. 24. Citons d'ailleurs cette remarque de Claudel à propos du buste de Rimbaud édifié à Charleville : « Je ne connais pas de sculpteur dont si intéressante qu'elle soit, toujours grossièrement matérielle, l'œuvre puisse être autre chose qu'injurieuse à cette mémoire vénérée. Arthur Rimbaud n'a jamais été et ne sera jamais le héros de la foule » (Lettre à Paterne Berrichon du 13 juin 1911, *Œuvres en prose*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1469).
12 Pierre Petitfils, *Rimbaud au fil des ans*, *op. cit.*, p. 5. Voir aussi Aragon : « Il n'a pas pu dissimuler assez de lui-même pour que les commentateurs abandonnent la reconstitution du monstre » (« Préface à *Une saison en enfer* », *Europe* n° 746-747, *op. cit.*, p. 33).
13 Voir par exemple « Le Poète trahi », *Rimbaud*, Hachette, « Génies et réalités », 1968, p. 250.
14 Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 97.

du phénomène (littéraire et humain, en l'occurrence) *dans l'histoire*, et non le phénomène lui-même, en tant qu'essence[15].

Cette place se mesure et s'identifie de manière diachronique, en fonction de l'évolution des tenants du mythe et des différentes manières dont ils s'expriment selon les époques. Car « chaque génération semble inventer ses propres slogans et projeter ainsi sur l'éternel adolescent "aux semelles de vent" les attentes, fantasmes, et préoccupations de son époque »[16], et à divers égards le théâtre ne fait pas autre chose. Dans le cas de Rimbaud, la période qui correspond aux émeutes de mai 1968 constitue un véritable cas d'école. On sait que le poète fut convoqué comme figure emblématique de ce désir révolutionnaire, sous l'égide du slogan « changer la vie »[17]. Antoine Bourseiller, dont le parcours au théâtre et à l'opéra plusieurs fois croisa les questions rimbaldiennes[18], témoigne de cette récupération :

> 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 (…). 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 (…) 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.[19]

C'est aussi selon Bourseiller la raison pour laquelle Rimbaud, dans le cadre d'une exploration théâtrale dans le domaine de l'histoire littéraire et plus particulièrement poétique, va être privilégié sur d'autres poètes. Le potentiel de liberté qu'incarne Rimbaud le prédispose à attirer d'autres créateurs, et notamment ceux en recherche de personnages forts et emblématiques. Rimbaud apparaît comme à même de transmettre la

---

15 Voir Roland Barthes, « Petite mythologie du mois - Phénomène ou mythe ? », *Les Lettres nouvelles*, décembre 1954, p. 151-153.
16 H. Abdel-Jaouad, *op. cit.*, p. 10.
17 Dans *Vierge folle* : « Il a peut-être des secrets pour changer la vie ? Non, il ne fait qu'en chercher ». Hédi Abdel-Jaouad rappelle que les étudiants clamaient alors « Rimbaud, c'est nous » (*op. cit.*, p. 10).
18 En tant que metteur en scène (*Rimbaud l'enfant perdu*, *Verlaine Paul*) comme en tant qu'auteur (*Campagne-Première*).
19 Entretien avec Antoine Bourseiller. Voir en annexe p. 442.

revendication d'une certaine liberté dans la création, en même temps qu'il est lui-même constitué en objet artistique.

C'est le cas chez Pierre Ascaride qui, dix ans après 1968, trouve dans *Un cœur sous une soutane* de quoi nourrir un propos politique au service duquel mettre le théâtre[20]. Ou chez Nelo Risi, dont le film presque contemporain des événements sacrifie à la mythologie du poète maudit comme emblème libérateur : « Nelo Risi a recherché avant tout les lieux communs qui pouvaient être rentables aujourd'hui : révolte, drogue, aventure, etc. »[21]. Plus nettement, Élisabeth Chailloux revendique cette démarche lorsqu'elle crée, trente ans après 68, un spectacle autour de Rimbaud dont les ressorts sont empreints d'une nostalgie évidente pour les années 70. Elle associe alors le poète à cette période : « Serge [Hureau] 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 »[22].

L'intérêt de cette institution du poète en représentant d'une génération qui lui est largement postérieure (modèle qui, on le voit, depuis trente ans n'a que peu perdu de sa force[23]) réside essentiellement dans le fait qu'elle fournit l'occasion d'entraîner à sa suite un cortège de lieux communs, lesquels contribuent à élaborer une figure à caractère mythique : la consommation de drogue, le rapport conflictuel à l'autorité, la pauvreté et la souffrance comme conditions nécessaires à la créativité[24], sont les attributs nécessaires du poète maudit d'Épinal. Or Rimbaud parvient (en forçant parfois quelque peu le trait de la vérité) à réunir ces attributs de manière presque trop parfaite. Le théâtre échappe

---

20 Comme il en témoigne dans un entretien avec le Théâtre de la Salamandre, dossier de travail (voir la fiche en annexe p. 228-229).

21 Yves Reboul, « *Une saison en enfer*, film réalisé par Nelo Risi », *Revue des Lettres Modernes* n° 323-326, 1972, p. 146. Voir aussi le commentaire de Jean-Louis Bory dans les notes de presse (fiche en annexe p. 392).

22 Entretien avec Élisabeth Chailloux, le 4 janvier 2002. Voir en annexe p. 445, ainsi que la fiche sur le spectacle *Green*, créé en 2000 au Théâtre des Quartiers d'Ivry à Ivry-sur-Seine, et la note d'intention de Serge Hureau, p. 333. Passons sur l'amalgame anachronique entre la *Beat generation* et les hippies des années 70.

23 Notamment parce qu'elle trouve parfois son écho dans la critique universitaire. En témoigne l'exemple de Marilène Clément qui se pose très sérieusement la question, dans un numéro spécial de la revue *Europe*, de savoir si Rimbaud était ou non un « hippie » : « Des hippies, il a la tignasse, les loques, parfois les poux. Et la maigreur. Comme eux il vit d'occupations temporaires, fraude, tâte de la drogue » (« L'Homme aux semelles de vent », *Europe* n° 529-530, mai-juin 1973, p. 27).

24 Ce dernier trait a séduit les esprits même les plus avisés : ainsi de Jean-Pierre Richard : « le puits épuise plus qu'il ne soutient. Mais hors de lui, on le devine, pas d'accès à la légende, dorée ou noire, à la dimension de poésie » (Jean-Pierre Richard, « Pour un *Rimbaud* », *Terrains de lecture*, Gallimard, 1996, p. 24). Nous nuancerions volontiers, dans cette perspective, l'affirmation d'Eliade pour lequel le « mythe de l'artiste damné, qui avait obsédé le XIX^{e} siècle, est aujourd'hui périmé » (Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963, p. 227).

difficilement à ces tentations lorsqu'il aborde la constitution d'un personnage *plus ou moins* assimilable à Rimbaud, le *plus* s'exprimant ici dans la claire revendication que formule la reconstitution historique, le *moins* dans le récital où l'acteur est *a priori* conçu comme neutre (nous reviendrons précisément sur ce statut particulier). Dans ce dernier cas, le choix des textes manifeste de toute façon la résurgence de l'imagerie qui commande la constitution du personnage « Rimbaud ». Ainsi, on a relevé la fréquence de *Ma Bohème* dans les montages ; ce texte constitue une illustration idéale de cet aspect essentiel du mythe, puisque s'y déchiffre l'idée que le dénuement, lié au vagabondage, constitue une « condition (dans les deux sens du mot) de la création poétique »[25].

Nous pourrions développer bon nombre de thématiques qui régissent la représentation rimbaldienne : celle du marcheur, du « voyageur toqué »[26], de l'« homme aux semelles de vent » par exemple ; elle est à l'origine de plusieurs des spectacles qui figurent dans notre corpus, et nous aurons l'occasion d'y revenir au long de notre réflexion. Ou bien celle, qui mériterait une étude à part, un peu détachée des problématiques strictement théâtrales, de Rimbaud conçu comme « la poésie personnellement »[27], tel que le formule Pierre Michon parodiant Mallarmé sur Hugo. Rimbaud en effet apparaît pour beaucoup, du fait de la rupture formelle et esthétique qu'il consacre en poésie, comme le « symbole absolu »[28] de la poésie. On comprend alors le système de récupération littéraire dont il a pu faire l'objet : chef des symbolistes pour les symbolistes, voyant révolté pour les surréalistes, voyant initiatique pour les poètes du Grand Jeu, chantre de la vraie vie pour la *Beat generation*, etc. Une analyse détaillée de tous les titres d'ouvrages concernant Rimbaud révélerait une tendance, sûrement féconde en déductions, au substantif globalisant et définitif[29]. Toutes ces tentatives de détermination de l'indéterminable s'inscrivent, au même titre que l'impulsion qui conduit

25 Pierre Brunel, *Rimbaud. Projets et réalisations*, Paris, Champion, « Unichamp », 1983, p. 60.
26 Sobriquet attribué à Rimbaud par Verlaine sur un dessin (voir en annexe, « Visages de Rimbaud », p. 415).
27 P. Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1991, p. 76. Voir aussi « le vers personnellement », p. 36 et 76, « la poésie en personne » p. 90, etc. L'expression revient si souvent qu'elle résonne pour Jean-Pierre Richard comme un « refrain moqueur » (« Pour un *Rimbaud* », art. cit., p. 31). Mallarmé signe cette expression à propos d'Hugo dans « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 360. Son remploi par Michon, de l'ancienne à la nouvelle poésie, n'est pas sans implication théorique et thématise une filiation, qu'elle ait été ou non rejetée par Rimbaud.
28 Alain Borer, « Adieu à Rimbaud », *Le Journal littéraire* n° 1, 15 septembre - 15 novembre 1987, p. 115.
29 *Rimbaud l'enfant*, *Rimbaud le voyant*, *Rimbaud le voyou*, etc. (respectivement Arthur Cecil Hackett, Paris, Corti, 1948, André Rolland de Renéville, Paris, Au sans pareil, 1929, rééd. la Colombe, 1947 ; Benjamin Fondane, Paris,

la grande majorité des hommes de théâtre à mener Rimbaud à la scène, dans une entreprise de *compréhension*, au sens premier du terme, de l'être poétique que suggèrent, avec l'ambiguïté déjà signalée, les textes de Rimbaud.

Il importe en cette matière de distinguer, d'une part l'image rimbaldienne telle qu'on peut la déduire des faits, d'autre part celle qu'ont transmise aussi bien les témoins de sa vie que les innombrables commentaires élaborés au cours du vingtième siècle. Jean-Luc Steinmetz impose à son entreprise biographique cette restriction en forme d'excuse, rappelant que la vie de Rimbaud « tendit constamment au mythe (…) parce qu'elle ne cessa d'être transmuée par la plume de témoins (non de critiques) évidemment tendancieux, mais tous passionnés, artisans appliqués d'une impressionnante saga centrée autour de leur *héros* (…). Impossible, à partir de ce moment, de restituer un "Rimbaud tel qu'il fut" »[30]. En introduction, il refusait déjà d'ajouter « un totem de plus au voyou-voyant-homosexuel-initié-explorateur etc. » et envisageait « avant tout de repérer la façon dont Rimbaud lui-même a produit sa légende »[31]. Entreprise qu'il n'est pas seul à viser, et qui peut laisser supposer que Rimbaud ait délibérément semé les jalons de la légende qui l'entoure : « sans doute le mythe de Rimbaud n'existerait-il pas s'il n'y avait lui-même collaboré »[32]. Pierre Brunel voit par exemple une contribution de Rimbaud à son propre mythe dans les allusions qu'il fait vraisemblablement à sa vie personnelle (dans *Vierge folle* et *Vagabonds* notamment). L'hypothèse d'une telle anticipation nous paraît toutefois assez contestable, et reste à nuancer dans sa formulation. L'attitude qu'adopte et préconise René Char reste la plus satisfaisante. Elle se veut la plus neutre possible vis-à-vis de ces représentations de Rimbaud, rappelant combien son être « les contient nécessairement toutes. Rimbaud le Poète, cela suffit, cela est infini »[33].

Denoël & Steele, 1933).

30 Jean-Luc Steinmetz, *Arthur Rimbaud, une question de présence*, nouvelle édition, Paris, Tallandier, « Figures de proue », 1999 (1991 pour la première édition), p. 229.

31 *Ibid.*, p. 13.

32 Pierre Brunel, *Rimbaud. Projets et réalisations*, *op. cit.*, p. 140. Michel Murat suggère de même qu'écrivant *Voyelles* ou *Le Bateau ivre*, tout autant qu'en se montrant provocateur avec le monde littéraire parisien, Rimbaud « pose les premiers jalons de sa propre légende » (*L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, Les Essais, « Rien de commun », 2002, p. 214).

33 René Char, « Arthur Rimbaud », *Recherche de la base et du sommet*, Gallimard, « Poésie », 1971, 1951 pour la première édition, p. 107.

La *vérité* de Rimbaud, si ce terme peut avoir ici un sens, ne fait qu'échapper, d'autant plus que les perceptions en diffèrent ; l'appropriation reste le syndrome fondamental à l'origine de cette quête qui habite presque autant le théâtre que la littérature critique. Faire un inventaire de chacune de ces perceptions serait fastidieux, redondant et peu concluant. Il existe pourtant un angle de vue sur lequel nous voudrions davantage nous arrêter, en ce qu'il réunit l'essentiel des thèmes auxquels le théâtre a pu recourir. Ceux-là fonctionneraient alors comme indices de la motivation que nous cherchons à identifier.

b) L'ange et le démon : deux ressorts de l'hagiographie

L'évolution dans la représentation théâtrale du poète tout au long du siècle, si elle est difficile à étudier de manière extrêmement précise du fait de l'incomplétude des documents disponibles, révèle néanmoins des tendances intéressantes. Des tendances qui montrent un certain parallélisme avec l'évolution spécifique de la critique rimbaldienne. Une thématique, liée au précédentes, nous aide à constater cette évolution : c'est celle de la dualité, exploitée à l'envi s'agissant de Rimbaud, entre l'ange et le démon. Il est vrai que la parabole évangélique de *Vierge folle*, et tout particulièrement le personnage de l'Époux infernal, a pu nourrir l'analogie au-delà de la dimension biographique. On ne peut toutefois manquer d'en relever le caractère abusif et suivre en cela Étiemble qui fustige, parmi bien d'autres, les excès de cette tendance : « Ange ou démon ? Ange *et* démon ; lieu métaphysique des contradictoires, Rimbaud devient une hypostase du Dieu chrétien, un double du Christ dont il calque la vie, reproduit les miracles »[34]. L'hagiographie se poursuit tout au long du siècle, depuis la tentative de béatification par Isabelle Rimbaud, et en passant notamment par l'angélisation claudélienne[35].

---

[34] R. Étiemble, « Le poète trahi », art. cit., p. 245.

[35] Rimbaud est pour Claudel un « mystique à l'état sauvage » (préface pour l'édition des œuvres de Rimbaud au Mercure de France, 1912, repris dans « Accompagnements », *Œuvres en prose*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 514), un « innocent monstrueux », « l'ange de Charleville » (« Un dernier salut à Arthur Rimbaud », *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 522-523). Par ailleurs nous ne résistons pas dans ce contexte à citer la contre-attaque de Claudel à l'avalanche de célébrations qu'a suscitée le centenaire de 1954 : « Une messe aurait suffi » (lettre à Jean-Paul Vaillant du 17 avril 1953). Manière ici pour lui de riposter, par sa représentation « essentielle » du poète, aux multiples images que les commémorations en réfractent. L'expression est abondamment – et avec une certaine ambiguïté – stigmatisée par Étiemble dans son « centenaire » (*Le Mythe de Rimbaud, L'année du centenaire*, *op. cit.*, p. 80 ou 132. Voir aussi P. Petitfils, *Rimbaud au fil des ans*, *op. cit.*, p. 82).

Inversement, la diabolisation du jeune poète constitue un lieu commun des témoignages recueillis parmi ses contemporains : « Mais c'est le diable ! » s'écrie un « homme d'esprit » dont Verlaine rapporte les propos[36] ; « le diable au milieu des docteurs » répète Léon Valade[37]. Un de ses professeurs de quatrième, M. Perette, dit du jeune garçon à l'époque : « Il finira mal. En tout cas, rien de banal ne germera dans sa tête : ce sera le génie du bien ou du mal ! »[38] ; c'est encore pour Remy de Gourmont « le plus insupportable voyou (…) méprisant tout ce qui n'est pas la jouissance brutale, l'aventure sauvage, la vie violente »[39]. Plus loin, de violentes allusions sont faites à l'homosexualité de Rimbaud qui est finalement considéré – à l'instar de Verlaine, il est vrai – comme un *monstre* (au sens cette fois imagé du terme)[40]. Pour Lepelletier, ce « satanique compagnon » est responsable de tous les maux de Verlaine[41]. Pour les Goncourt, enfin, ce n'est qu'un « pédéraste assassin »[42]. La fortune de la métaphore ne diminue pas avec le temps, si la connotation change : « véritable archange » ou « Lucifer » pour Aragon, ange et démon dans un poème d'André Salmon[43]. André Suarès résume la légende par cette formule ramassée : « Rimbaud a été un démon ; et ayant eu horreur de l'être il a tourné en saint »[44]. Elle est requise sous des rapports contradictoires mais de manière systématique. La diabolisation du poète est régulièrement secourue et nourrie par le recours à une forme de morale, décelable surtout dans les textes datant de la première moitié du siècle.

---

36 « Arthur Rimbaud », *Les Hommes d'aujourd'hui* n° 318, 1888, repris dans le *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, sous la direction d'André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, 1993, 1993, p. 30.

37 Lettres à Emile Blémont du 5 octobre 1871 (Bibliothèque municipale de Bordeaux, ms. 1786, pièce 3) et à Jules Claretie du 9 octobre 1871 (collection Éric Buffetaud), notamment citées par Jean-Jacques Lefrère dans *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001, p. 344.

38 Propos du « père Pérette », professeur de Rimbaud à Charleville, rapportés par Ernest Delahaye (*Souvenirs familiers à propos de Rimbaud*, réédité par Frédéric Eigeldinger et André Gendre dans *Delahaye témoin de Rimbaud*, Neuchâtel, La Bâconnière, « Langages », 1974, p. 67 ; Paterne Berrichon les complète, mais les attribue quant à lui à M. Desdouets, principal du collège (*Jean-Arthur Rimbaud, le poète (1854-1873)*, Paris, Mercure de France, 1912, p. 36).

39 R. de Gourmont, « Arthur Rimbaud », *Le Livre des masques*, Mercure de France, 1896, rééd. 1914, p. 161-162.

40 Le mot « monstruosité » caractérise Rimbaud dans le rapport de police du 1er août 1873 traitant de l'affaire de Bruxelles (voir Pierre Petitfils, *Rimbaud*, Paris, Julliard, 1982, p. 185-186).

41 Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1907, 7e édition, 1923, p. 31.

42 *Journal* (6 janvier 1889), vol. III, Paris, Fasquelle & Flammarion, 1956, rééd. Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 212.

43 Respectivement : premier article d'Aragon sur le sujet : « Rimbaud. Puisque son nom fut prononcé », *Le Carnet critique*, 15 avril- 15 mai 1918, repris dans *Chroniques I, 1918-1932*, Paris, Stock, 1998, p. 18-19, et hommage d'André Salmon, datant de 1905, *Féeries*, reproduit dans le *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 125.

44 André Suarès, *Portraits et préférences, de Benjamin Constant à Arthur Rimbaud*, textes réunis par Michel Drouin, Gallimard, 1991, p. 285.

Cette tendance correspond par ailleurs chronologiquement à une première phase dans la littérature critique rimbaldienne, biographes et stylisticiens confondus. Les textes de Verlaine sur Rimbaud[45] constituent les premières occurrences de cette littérature. En outre, ce sont précisément celles qui introduisent, et légitiment peut-être, du fait de la proximité entre les deux poètes, la concomitance essentielle entre le texte et la biographie. Cet « indiciblement fier *pendet interrupta* »[46] servira à légitimer nombre de rapprochements abusifs. Il cherche quant à lui à désamorcer cette thématique de l'ange ou du démon : « Ce n'était ni le Diable ni le bon Dieu, c'était Arthur Rimbaud, c'est-à-dire un très grand poète »[47]. En vain : elle sera constamment reprise tout au long du siècle.

Le théâtre s'approprie cette thématique avec la même ambiguïté : un exemple dans notre corpus en témoigne, celui de *Rimbaud, l'enfant perdu* de Pierre Grève et Victor Camarat[48]. Y apparaît en effet, au sein d'une narration réaliste (trois actes retraçant les épisodes principaux de la vie de Rimbaud entre 1870 et 1876, depuis le collège de Charleville jusqu'à son départ pour l'Orient), un personnage d'*Ange*. Sa présence entre chaque acte, dont la fonction est essentiellement commentative, trahit l'hésitation générique du texte : « 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 »[49]. Mais surtout, ce personnage s'inscrit dans le rapport complexe que l'auteur de théâtre (ici, deux coauteurs) entretient avec une personnalité telle que celle de Rimbaud. Rapport contradictoire, que traduit bien cette déclaration d'intention en forme de dialogue, reproduite par Grève et Camarat pour justifier leur projet : « Tant de pureté... » – « Et tant de blasphèmes à la bouche ! » – « Quel beau sujet de pièce ! »[50]. Il reste qu'il s'agit bien pour eux de « réhabiliter » la figure rimbaldienne, dans un respect

45 Voir Henri Peyre, *Rimbaud vu par Verlaine*, Paris, Nizet, 1975 et le *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 13-53.
46 Paul Verlaine, « Arthur Rimbaud », art. cit., repris dans le *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 31 ; l'expression apparaît également dans un article publié en anglais sous le même titre dans *The Senate*, n^{os} 20-21, octobre 1895 (p. 44-47 du *Cahier de l'Herne* et p. 110-115 du *Rimbaud vu par Verlaine* d'Henri Peyre). Verlaine est pourtant le premier à parler d'« ange en exil » (« Les Poètes maudits, Arthur Rimbaud », publié dans *Lutèce* en 1883, recueilli dans *Les Poètes maudits*, Vanier, 1884 et repris dans le *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 15) et de « beauté du diable » à propos du portrait de Carjat (*ibid.*, p. 25). En outre les « satans adolescents » de *Crimen amoris* (*Jadis et naguère*, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 378) sont sans doute une allusion à Rimbaud.
47 « Arthur Rimbaud », art. cit., *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 30.
48 Pierre Grève et Victor Camarat, *Rimbaud l'enfant perdu*, 1939. Voir la fiche en annexe, p. 177-186.
49 P. Petitfils, « Rimbaud, l'enfant perdu », *Bulletin des Amis de Rimbaud* n° 7, avril 1939, p. 7.

des bienséances à peine égratigné. Il apparaît comme la figure de l'absolu, par opposition à celle de Verlaine qui est dépeint sous les traits d'un être pitoyable et décevant. Le caractère dominant, autoritaire et implacable de Rimbaud bascule du côté du bien par l'intermédiaire de cette figure angélique, laquelle place d'office la pièce sous le signe de la rédemption. Libre cours peut alors être donné aux évocations d'un Rimbaud blasphématoire et rebelle ; ses errances sont justifiées par la « grandeur fatale »[51] qui s'attache à sa personnalité, et finalement absoutes par le lien tenace qui existe entre Rimbaud et l'Ange, figure de l'innocence[52].

Parmi les reconstitutions écrites dans la première moitié du siècle, citons encore celle de Maurice Rostand : « Un drame cornélien s'ébauche sous le crâne du Pauvre Lélian. Dieu ou Arthur ? La lutte est serrée. L'aumônier de l'hôpital arbitre le match et compte les coups. Finalement, comme au dernier acte de Cyrano, un petit air d'orgue en coulisse fait pencher la balance, le Ciel a vaincu l'Enfer, Verlaine tombe à genoux... et nous des nues : la pièce est terminée. Pauvre Verlaine ! Pauvre Rimbaud ! »[53]. L'ironie de Pierre Petitfils souligne ici avec quelle naïveté cette thématique a pu empreindre certaines tentatives de représentation du poète. C'est également le cas dans *L'Homme aux semelles de vent* de Georges Bonnamy[54] (1941). Rimbaud y est traité, de manière caricaturale, en jeune garçon aux airs d'ange, mais aux comportements sournois. Une didascalie décrit de manière éloquente Rimbaud sortant de la messe avec sa famille ; il « paraît très tranquille et comme encore enveloppé de la très sainte atmosphère de l'église » (p. 40). Quelques instants plus tard, il effraie les « bourgeois » (*sic*) qui conversent sur la place. Le

---

50 Note d'intention pour le spectacle.

51 Maurice Martin du Gard, « Le Théâtre ; Rimbaud, trois actes de P. Grève et V. Camarat », *Les Nouvelles littéraires*, 4 février 1939. Celui-ci voit par ailleurs, en ce Verlaine qu'interprète ici René Fleur, davantage un saint qu'un « faune impossible ». La thématique s'impose, de manière indéfectible.

52 Il n'est pas indifférent à ce titre que la pièce débute par un dialogue entre Rimbaud enfant et cet Ange, à la fois double et gardien, qui l'accompagnera jusqu'à la fin. On notera également ici la possibilité d'une allusion au poème latin écrit par Rimbaud en 1869 (voir la traduction par Alain Borer et Claudia Moatti, ainsi que le commentaire de ce dernier, « Je est un ange », dans *Arthur Rimbaud. Bruits neufs*, textes réunis par Roger Little, *Sud*, Hors-série, 1991, p. 23-30.

53 Bien qu'elle ne figure pas dans notre corpus, le commentaire de cette pièce par Pierre Petitfils nous paraît suffisamment signifiant pour que l'on ne s'interdise pas de la citer ici (« Le Verlaine de Maurice Rostand », *Bulletin des Amis de Rimbaud* n° 7, avril 1939, p. 6).

54 Georges Bonnamy, *L'Homme aux semelles de vent*, Paris, Debresse, 1941. Voir la fiche en annexe, p. 151-155.

traitement dramatique de la douteuse conversion finale participe également de l'image « pieuse » qui a pu être attribuée à Rimbaud, notamment à cette époque[55].

La problématique est similaire dans la pièce de Maurice Bazy[56], publiée en 1945, bien qu'il l'aborde différemment. L'auteur dépeint un Rimbaud particulièrement cynique, notamment à l'égard de la religion et de ses représentants. Sur son lit de mort, il reçoit un prêtre et lui soumet une confession exclusivement orientée sur l'aspect scabreux de ses errances avec Verlaine. On peut néanmoins voir une forme d'ambiguïté dans le fait que Rimbaud meurt, certes, après sa confession, mais *avant* son absolution. Là encore, malgré l'audace relative du parti pris, la morale est lisible. Plus intéressantes sont les réactions formulées par la presse lors de la publication de ce livre, publication dont le retentissement ne fut pas, cependant, d'une ampleur considérable (seuls 750 exemplaires furent tirés) :

> « Élucubration d'une insanité et d'un mauvais goût systématiques »[57]
> « Une ironie sauvage, aux intentions perfidement polémiques (…). Une approximation presque parfaite de ce que dut être le fracas luciférien de Rimbaud »[58]
> « Une infamie. Il y a des choses, des œuvres et des êtres auxquels des mains sacrilèges n'ont pas le droit de toucher »[59]
> « Un sens suraigu du démoniaque »[60]

À travers la multiplication des références au religieux, on comprend que les réactions se démarquent difficilement d'une certaine terminologie liée au mythe.

Enfin, on citera concernant cette période la mise en scène d'*Une saison en enfer* par Édouard Autant, ainsi que sa reprise par Nicolas Bataille vingt ans après. L'accueil fait à cette tentative, résolument avant-gardiste, fut plutôt médiocre[61]. Mais celui réservé à la reprise de Bataille, en dépit d'améliorations certaines si l'on en croit Michel Corvin[62], et du prix au concours des Jeunes Compagnies qui fut attribué au spectacle, fut l'occasion d'un véritable scandale. Celui-ci « n'était pas seulement littéraire, mais d'ordre quasi

---

55 Telle que la thématise notamment le livre de Suzanne Briet, *Rimbaud notre prochain*, Nouvelles Éditions Latines, 1956. Voir le commentaire qu'en fait Alain Borer dans « Adieu à Rimbaud », art. cit., p. 119-120.
56 Maurice Bazy, *Rimbaud est mort*, Paris, sans nom d'éditeur, 1945. Voir la fiche en annexe, p. 148-150.
57 Pierre Lagarde, *La Dépêche de Paris* du 1er mai 1945.
58 Armand Hoog, *Carrefour* du 28 avril 1945.
59 Pierre Lagarde, art. cit.
60 Alain Clément, *Combat* du 30 juin 1945.
61 Voir Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres : le laboratoire art et action,* L'Âge d'homme/La cité, Th20, 1967, notamment p. 193.

religieux, Rimbaud étant l'objet d'un culte dont les thuriféraires supportaient mal que des gens de théâtre le célébrassent à leur guise »[63]. Nous avons déjà eu à ce sujet l'occasion d'évoquer les railleries d'Aragon qui furent à l'origine du scandale de *La Chasse spirituelle*[64]. On peut supposer que c'est à ce même spectacle qu'Étiemble fait allusion lorsqu'il fustige les quelques entreprises spectaculaires qui émergent à cette période autour de Rimbaud, contribuant à apporter quelques pierres à l'édifice mythologique :

> Après deux ou trois pièces où la vie de « Shakespeare enfant »[65] tient lieu de style et de valeur dramatique, et pour imiter, j'imagine, ceux qui vers 1890 avaient joué le *Bateau ivre*, on nous a présenté sur scène la *Saison*. Quant aux « écrivains ardennais », que leur patriotisme schisteux fait soucieux de gloires meusiennes, ils nous offraient, le 11 mai 1949, la « première mondiale » d'un film sur *leur* poète. Jean-Louis Barrault prêtait à Rimbaud une nouvelle voix. Cela se passait au « Palace de Charleville », quelques années après que Benjamin Britten eut transcrit en musique les *Illuminations*.[66]

On le voit, les tentatives de représentation apparaissent aux yeux du détracteur qu'est Étiemble comme de désespérants avatars du mythe (l'interprétation musicale elle-même, d'ailleurs, n'échappe pas à la critique). Si l'on se place dans une perspective historique, et que l'on compare l'évolution de la critique et celle du théâtre, il faut rappeler que jusqu'à la fin des années 1920 le symbolisme s'est approprié l'œuvre de Rimbaud[67], et que ce sont les surréalistes qui ont commencé de l'éclairer sous un jour différent. Or l'on constate que ce basculement correspond aux premières tentatives théâtrales du Laboratoire Art & Action, lesquelles évoluent du symbolisme vers une forme plus expérimentale (la reprise par Bataille réorientant à nouveau le spectacle, vers davantage de simplicité et de stylisation[68]).

Quant à Christopher Hampton, il écrit sa pièce *Total Eclipse* en 1968. Bien que d'origine anglaise, elle est traduite deux ans plus tard en français et montée en 1973 à Bruxelles. Cette période constitue un moment particulier dans l'évolution du

---

62 Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche*, *op. cit.,* p. 206 *sqq.*
63 *Ibid.*, p. 207-208.
64 Voir *supra*, p. 311.
65 C'est ainsi que Victor Hugo aurait surnommé Rimbaud (voir P. Petitfils, *Rimbaud*, *op. cit.*, p. 141).
66 R. Étiemble/Y.Gauclère, *op. cit.*, p. 266. Le film auquel il est fait allusion est celui d'Alfred Chaumel, *Bateau ivre* réalisé en 1949 (voir en annexe la liste des créations cinématographiques, p. 116).
67 Voir la lettre que reçut Rimbaud en Afrique, où il était désigné par son auteur (Laurent de Gavoty) comme le « chef de l'École décadente et symboliste » (voir à ce sujet Pierre Petitfils, *Rimbaud*, *op. cit.*, p. 360-361).
68 Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche*, *op. cit.*, p. 207.

rimbaldisme, où le théâtre et la critique qui s'y intéressent se désolidarisent, en même temps que l'art s'émancipe des sphères universitaires. Il semble « difficile d'aimer Rimbaud en 1970 », si l'on en croit Alain Borer[69]. Et pourtant un regard porté sur ces périodes de la critique atteste que « sa poésie est plus en vue et plus à la mode durant les années soixante-dix que durant n'importe quelle période »[70]. En réalité, c'est le mode d'approche de la critique qui se modifie : la psychocritique se développe ainsi que les études sémiotiques, comme le montre le panorama des parutions de la critique rimbaldienne dans les années 1970[71]. Or ce formalisme régnant s'accorde mal avec les élans que supposent les passions rimbaldiennes. Borer stigmatise une « inhibition » passagère vis-à-vis du poète du dérèglement : « Mallarmé règne en période dogmatique, mais Rimbaud revient quand disparaissent les maîtres à penser »[72]. Un recensement du nombre des spectacles sur Rimbaud montre que le théâtre se désintéresse un peu de Rimbaud au milieu des années 1970, pour montrer un regain d'intérêt à la fin de la décennie et au début des années 1980[73]. La désaffection est en effet de courte durée : « dès 1977-1978, tous ces "fils de Voltaire et de l'Université", comme eût dit Claudel, redécouvraient "Rimbaud notre maître" oublié depuis Mai 1968 sur les barricades de la "vraie vie" »[74]. Malgré les difficultés que pose un recensement rigoureux, il est sans doute possible de faire un lien entre ces deux types d'approche de Rimbaud, universitaire et théâtrale, à travers leur évolution.

Pour résumer, il semble qu'un certain recours à la morale ait d'abord caractérisé l'approche rimbaldienne. Et ce de manière parfois contradictoire, puisque cette morale a permis de formuler aussi bien la critique que la réhabilitation de l'œuvre ou de la biographie, autant qu'elle a servi à légitimer ou à incriminer le traitement qui en était fait. Cela explique d'autant mieux la récupération qui en est faite par la suite dans les années 70 ; Lepelletier nous en avertissait prophétiquement : « Il y avait en lui les talents d'un

69 Alain Borer, « Adieu à Rimbaud », art. cit., p. 119.
70 Katherine C. Kurk et Virginia A. La Charité, « La fortune de Rimbaud, 1970-1979 », *Œuvres & critiques* (Tübingen), 1984, n° 2, p. 103.
71 K. C. Kurk et V. A. La Charité, art. cit., p. 106. Voir aussi Keith H. MacFarlane, « La critique rimbaldienne des années 1960 », *Œuvres & critiques*, *op. cit.*, p. 89-102.
72 Alain Borer, « Adieu à Rimbaud », art. cit., p. 119. Voir aussi *Rimbaud, l'heure de la fuite*, *op. cit.*, p. 125.
73 Nous renvoyons de nouveau à nos tableau et graphique, en annexe p. 92-115.
74 Alain Borer, « Adieu à Rimbaud », art. cit., p. 119.

poète ironiste et les aspirations désordonnées d'un anarchiste »[75]. C'est ainsi que se dessine alors une deuxième tendance, qui à l'inverse va faire de l'aspect belliqueux et anticlérical de Rimbaud matière à hagiographie ; le fameux anathème « merde à Dieu »[76] apparaît dans plusieurs spectacles, notamment dans celui d'Olivier Thébault dont l'approche rimbaldienne est loin d'être indifférente à bon nombre des caractéristiques que nous décrivions. Ce qui motive son attirance pour Rimbaud (de manière exclusive : « je n'aime pas Verlaine en tant qu'homme, il ne m'intéresse pas »[77]) réside dans ses caractère et comportement au moins autant que dans ses textes. Pourtant son spectacle, du point de vue formel, tend davantage vers le montage de textes que vers l'incarnation réaliste du poète. La thématique, entre autres, de la diabolisation apparaît dans la croix peinte sur un tableau noir, « 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 »[78].

On voit ici que l'image du hippie, que nous évoquions à propos du spectacle d'Élisabeth Chailloux, trouve facilement son équivalent chez les générations qui succèdent à celle de 1968 : le dénominateur commun se définissant dans le refus de l'autorité au sens large (ni Dieu, ni maître). Le rapport difficile à l'autorité a d'ailleurs traversé les époques ; dès 1928, les Autant-Lara utilisaient l'image du « forçat intraitable » pour composer l'affiche d'*Une saison en enfer*[79]. Quelques décennies plus tard, Christophe Donner relève cette importance de la rébellion au moment de commenter le film d'Agnieszka Holland : « Heureusement qu'elle est là, la littérature : un rebelle en héros. Un diseur de merde et remerde. Tant pis pour le *Dormeur du val* »[80]. La forme vient rapidement remplacer le fond, dès lors que l'on s'attache à des signes extérieurs qui

75 Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre*, *op. cit.*, p. 251.
76 Qui n'est pas totalement attesté. Voir notamment Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1984, p. 133.
77 Entretien avec Olivier Thébault. Voir en annexe, p. 516. Nelo Risi ne dit pas autre chose à propos de Verlaine et précise : « 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 » (Entretien avec Guy Braucourt, *Les Nouvelles Littéraires*, 3-10 avril 1972, p. 31).
78 Entretien avec Olivier Thébault. Voir en annexe, p. 517.
79 Voir l'image en annexe, à la suite de la fiche. Claudel voyait d'ailleurs un costume de forçat dans la tenue blanche que Rimbaud porte sur les photos du Harrar (Préface à l'édition au Mercure de France, art. cit., p. 519). On notera cependant que lorsque les Autant-Lara reprennent le spectacle douze ans après, les bagnards traînant leur boulet sont remplacés par des personnages plus clownesques (voir M. Corvin, *Le Théâtre de recherche*, *op. cit.*, p. 207).

relèvent surtout de l'anecdote : ainsi Di Caprio « ne réussit guère à faire passer la rébellion de jeunesse pour du génie »[81]. Notons que Laurent Malet, pourtant davantage attaché au Rimbaud d'Afrique, justifie lui aussi l'interprétation cinématographique et théâtrale par ce type d'arguments : « C'est un personnage qui appartient à la mémoire collective, qui est une sorte de symbole de liberté, de rébellion et de jeunesse »[82]. Il semblerait que par la représentation, l'aspect poétique disparaisse de plus en plus sous l'aspect biographique et que la mythologie s'émancipe de ce qui la légitime, à savoir l'œuvre. Phénomène somme toute banal, mais auquel il demeure intéressant de voir comment l'incarnation théâtrale participe.

c) L'enfant terrible

Il existe un corrélat, facilement repérable du point de vue de la représentation, de cette double image de l'ange et du démon que nous évoquions : c'est celui qui tient à la thématique de l'enfance. La précocité du génie de Rimbaud (et celle, plus relative, de sa mort), les images dont on dispose[83], associées à cette thématique précédemment développée, concourent à former un paradigme représentatif second, double également, autour de l'image de ce que la vulgate rimbaldienne désignerait volontiers comme l'« enfant terrible ». Rimbaud est pour Verlaine, son premier juge, « l'Enfant Sublime » (notons les majuscules mythologiques), mais « terrible d'aspect »[84]. Son camarade Delahaye lui-même a su contribuer à forger cet aspect du mythe en le désignant comme le « terrible adolescent »[85]. Plus généralement, les descriptions de ses contemporains ont là encore donné l'inflexion à cette ligne représentative ; citons dans le désordre Théodore de

---

80 Ch. Donner, « Rimbaud, c'est moi, entre autres », *La Nouvelle Revue française* n° 548, janvier 1999, p. 44.
81 ***, « Rimbaud, écoutez-vous ? ou l'Année rimbaldienne 1995 », *Parade sauvage* n° 14, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, mai 1997, p. 133.
82 Propos de Laurent Malet dans *La Vie au quotidien* (voir la référence sur la fiche de *Rimbaud, dernière escale*, en annexe p. 202).
83 Représentations picturales et photographiques qui laissent à Rimbaud, de manière définitive, ses tout juste dix-sept ans (voir notamment l'*Album Rimbaud*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, ou nos reproductions en annexe, p. 416).
84 Respectivement, dans une description du portrait de Carjat (« Les Poètes maudits, Arthur Rimbaud », art. cit., p. 25 du *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, *op. cit.*), et dans une lettre adressée à Rimbaud de mai 1872, où il lui implore de tâcher à l'être « moins »… (voir Henri Peyre, *Rimbaud vu par Verlaine*, Paris, Nizet, 1975, p. 24).
85 Lettre d'Ernest Delahaye à Marcel Coulon du 28 mai 1925, « 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. 69. Voir aussi ses témoignages rapportés dans l'*Œuvre-vie*, éd. cit., p. 868 *sqq*.

Banville (« un enfant de l'âge de Chérubin, dont la jolie tête s'étonne sous une farouche broussaille inextricable de cheveux, et qui m'a demandé un jour s'il n'allait pas être bientôt temps de supprimer l'alexandrin ! »[86]), Lepelletier encore (« Un gamin pâle, imberbe, maigrichon », « Un enfant malingre et vicieux »[87]) ou bien Valade qui décrivait sa « figure absolument *enfantine* et qui pourrait convenir à un enfant de treize ans »[88]. Hugo lui-même l'aurait, nous l'avons évoqué, appelé « Shakespeare enfant », et Claudel achève d'entériner la mythologie enfantine par le texte : « Pour la première fois voici l'enfance au lieu d'être interprétée par le reflet dans le souvenir de gens tous faits, qui s'exprime elle-même, humide de nuit et de mystère »[89].

Il est ici intéressant de voir que la thématique biographique rejoint la thématique littéraire ; l'enfance est en effet un topique récurrent sous la plume de Rimbaud[90]. C'est sans doute ce qui permet à John E. Jackson d'estimer qu'au sein de *Vierge folle*, la « contradiction entre l'enfant et le Démon » correspond à « l'identité la plus profonde de Rimbaud »[91]. Mais au-delà de cette tentation, son intérêt réside dans le fait que l'on a affaire à une thématique qui peut prendre forme *physiquement*, et c'est ce qui la rend propice à éclairer des aspects de la représentation théâtrale. Car Rimbaud non seulement « appartient à la jeunesse » mais surtout « il l'incarne »[92]. On trouve ainsi de nombreuses occurrences de cette image dans les notes d'intention des metteurs en scène. Par exemple chez Grève et Camarat dont la pièce s'intitule précisément *Rimbaud, l'enfant perdu*, et qui se focalisent sur cet aspect du poète : « 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

86 *Le National* du 16 mai 1872, à propos du tableau de Fantin-Latour *Le Coin de table* (cité par Pierre Petitfils, *Rimbaud*, *op. cit.*, p. 161). Rimbaud avait envoyé, à quinze ans à peine, ses premiers vers au « maître » (voir la lettre du 24 mai 1870).
87 Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre*, *op. cit.*, p. 252.
88 Lettre de Léon Valade à Émile Blémont du 5 octobre 1871 (lettre citée).
89 Paul Claudel, « Un dernier salut à Arthur Rimbaud », *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 522.
90 Par exemple avec *Les Poètes de sept ans, Les Premières communions*, *Roman* pour l'adolescence et bien sûr *Enfance*. Ce mythe s'incarne également dans des textes comme *Ma Bohème*, où Michel Murat voit une « fiction nostalgique de l'enfant-poète, que l'imparfait maintient dans une distance rêveuse » (M. Murat, *op. cit.*, p. 221). Voir aussi P. Brunel, *Éclats de la violence*, *pour une lecture comparatiste des* Illuminations, Paris, José Corti, 2004 (études de *Après le déluge* et *Enfance*, notamment p. 61-62).
91 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* n° 4, 1996, p. 73.
92 A. Borer, « Adieu à Rimbaud », art. cit., p. 115.

l'enfance et de la virilité, ce furieux drame du poète que nous avons voulu écrire »[93]. La presse elle-même souligne cette caractéristique en remarquant que l'acteur « 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 »[94].

Cette conception se lit également dans la pièce d'Antoine Bourseiller qui fait qualifier Rimbaud par Verlaine d'« enfant mal encore débrouillé » (scène 1). Mais c'est dans l'opéra de Lorenzo Ferrero et Louis-François Caude qu'elle se manifeste le plus nettement. C'est à la fois pour Caude, qui écrit le livret, un principe théorique : « 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 »[95], et la justification du choix formel : « la musique apparaît à Caude comme faisant partie de l'enfance, car elle n'est pas un langage immédiat »[96]. Selon lui l'opéra est « 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 »[97]. Il crée ainsi la dramaturgie autour de cette question : « *Arthur décide, dans cette scène, de rester un Enfant* (...). Opéra autour de l'enfant et de la mort, à travers Rimb » et suggérait même « la présence d'un enfant à l'épilogue. Pourquoi pas non plus du début à la fin ? ». L'idée n'a finalement pas été retenue mais elle est significative de la volonté du librettiste d'envisager « l'histoire d'Arthur comme celle d'une régression qui gangrène, et ne se réalise, sublime, que dans la mort »[98]. Antoine Bourseiller, ici metteur en scène de l'aventure, se revendique de la même position : « Nous avons voulu conter l'histoire de cet enfant et de cet adolescent ressemblant étrangement à nos enfants »[99] ; il s'agissait de « 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 »[100].

---

93 Pierre Grève/Victor Camarat, « À la recherche de "Rimbaud, l'enfant perdu" », *Le Figaro* du 17 janvier 1939.
94 Pierre Lièvre, « Rimbaud l'enfant perdu », *Jour* du 26 janvier 1939.
95 Louis-François Caude, note d'intention pour le dossier de presse (voir la fiche en annexe, p. 320-330).
96 ***, « Deux créations ce soir », *Le Provençal* du 24 juillet 1978.
97 Cité par N. S., « Rimbaud ou le fils du soleil », *La Marseillaise* du 24 juillet 1978.
98 Lettre de Louis-François Caude à Antoine Bourseiller du 30 avril 1978, dossier personnel.
99 Cité par N. S., art. cit.
100 ***, « "Rimbaud ou le fils du soleil" demain au cloître des Célestins », *Le Provençal* du 23 juillet 1978.

Le mythe de l'« Enfant-poète » n'est pas réservé au cas rimbaldien ; dans l'une de ses *Mythologies*, Barthes tente de situer sa position dans l'évolution de la société. Comme beaucoup d'autres structures mythiques, celui-ci « saisit tout »[101], le théâtre y compris. C'est que, et c'est pourquoi nous avons souhaité nous attarder sur cet aspect, l'enfance est une caractéristique qui peut s'exprimer de manière immédiate sur une scène, par le simple choix d'un physique particulier. C'est le cas avec Alexandre Zambeaux, dont le visage enfantin sert la pièce d'Ariane Walter[102]. Mais aussi de toutes les expériences où le choix est fait d'une femme pour interpréter Rimbaud. L'enfance et la féminité se répondent dans le mythe, autour de la thématique corporelle. Les opéras privilégient cette option d'une interprétation par une femme, et Rimbaud est souvent associé à une chanteuse soprano (chez Serge Rivron, Maurice Constant ou même Ferrero et Caude par l'intermédiaire du double chanteur). Chez Constant, les facettes du mythe se répondent : interprété par une femme, Rimbaud est décrit comme un « archange, d'une beauté entière, neuve et terrible » par Verlaine[103]. Les différentes représentations du poète nous ont permis de voir quels aspects stimulaient davantage que d'autres les hommes de théâtre, vers la démarche qui consiste à vouloir porter Rimbaud sur une scène. Il nous faut à présent nous attarder sur le fonctionnement interne de ces représentations afin de mieux caractériser leur actualisation au théâtre (ou au cinéma).

B) La représentation comme opération idolâtre

a) Morale du signe et petite mythologie rimbaldienne

Il paraît à présent possible de regarder de plus près le fonctionnement de ces représentations dans le cadre scénique. Le théâtre, à l'instar des arts graphiques, offre la possibilité de *voir* ; davantage même que les arts graphiques puisque le mouvement vient enrichir le nombre des dimensions et des angles préhensibles par le regard. À ce stade,

101 R. Barthes, « Le mythe, à droite », *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points essais », 1957, p. 223.
102 Voir notre rubrique « Visages de comédiens », en annexe p. 417.
103 Citons également *Le Prince* de Vicky Messica, qui ne figure pas dans notre corpus mais où une jeune femme interprète Rimbaud, et les intentions formulées par Jean-Louis Benoît de monter *Une saison en enfer* avec une très

c'est donc beaucoup sur la question de l'apparence que va se fonder notre examen. Un contrat du voir s'établit, entre un public en attente et un comédien chargé d'une incarnation. Or ce contrat, il va le remplir à l'aide de signes de reconnaissance, d'indices, de codes. C'est, d'une certaine manière, ce que fait Pierre Michon dans *Rimbaud le fils* ; cependant, non seulement il ne passe pas par la matérialisation de l'objet, puisque l'on reste dans le domaine de la littérature et de l'imaginaire, mais en outre c'est ce statut même de *signaux* qui est revendiqué, par le recours méthodique à des séries de type obsessionnel. Celles-ci se composent de « mots-fantasmes » mais aussi d'objets ou de vêtements, lesquels

> emblématisent Rimbaud tout aussi vivement que les autres, mais ils le font de côté, un peu par accident ou rencontre physique (dans l'histoire, la mode, ou même l'idée reçue), et non à travers la puissante nécessité des ressemblances. La rhétorique les dirait métonymies plutôt que métaphores. Leur valeur tient pourtant au fait qu'ils continuent de renvoyer au domaine crucial : celui de l'exercice poétique toujours, mais saisi dans ses indices extérieurs, signaux, ou traces légendaires.[104]

Se pose la question de ce que deviennent ces traces légendaires, ces opérations métonymiques, lorsqu'elles sont convoquées au théâtre. Elles fonctionnent, pour reprendre la terminologie de Barthes, comme un « ressort capital du spectacle »[105], en ce qu'elles prétendent garantir en quelque sorte l'authenticité de la représentation qui est faite du poète. Dans la mesure où le mythe est « un système de communication », un « message »[106], il fonctionne comme tel, à partir de signes. Pour plus de clarté, nous souhaitons ici prendre un exemple particulièrement éloquent de cette tendance, en calquant notre analyse sur celle que Barthes fait dans *Mythologies* à propos des péplums romains[107]. Il développe la présence de certains signes qui interviennent comme des garants de la « Romanité » des personnages. Il évoque notamment la question de la frange romaine, qui prétend suffire à faire d'un visage contemporain et américain une physionomie romaine du I^er^ siècle avant Jésus-Christ.

---

jeune femme (entretien du 10 octobre 2005).
104 J.-P. Richard, « Pour un *Rimbaud* », art. cit., p. 28-29.
105 R. Barthes, « Les Romains au cinéma », *Mythologies*, *op. cit.*, p. 27.
106 R. Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », *Mythologies*, *op. cit.*, p. 181.
107 R. Barthes, « Les Romains au cinéma », *Mythologies*, *op. cit.*, p. 27-29.

Dans le cas qui nous occupe, c'est aussi bien souvent le cheveu qui garantit la *rimbaldité*[108]. La chevelure trop longue et désordonnée constitue un attribut obligatoire du jeune poète insoumis, un « motif traditionnellement signalétique du poète »[109]. Pierre Michon le ressasse, faisant une scie de la formule verlainienne évoquant le « cheveu mal en ordre », souvent accompagnée d'autres caractérisations de l'insouciance, du négligé vis-à-vis des conventions et de l'apparence[110]. Il y a, commente Jean-Pierre Richard, une « grande opposition signifiante »[111] entre le cheveu coiffé et décoiffé, long et court ; celle-ci détermine l'appartenance à la catégorie du poète qui se doit d'être jeune, rebelle et séduisant. Dans la mèche décoiffée est contenu tout le paradigme du mythe rimbaldien, comme tout Rome était dans la frange. Ce qui frappe dans le tableau de Fantin-Latour, dans les dessins de Rimbaud par lui-même ou par ses proches, c'est la crinière. Au théâtre d'Olivier Thébault à Alexandre Zambeaux, au cinéma de Leonardo Di Caprio à Terence Stamp, les acteurs qui s'essayent à incarner Rimbaud ne dérogent pas à cette règle du cheveu en bataille. La première version du spectacle d'Ariane Walter allait jusqu'à prêter à Rimbaud une longue chevelure bouclée[112].

Continuons de suivre la réflexion de Barthes, pour comprendre l'implication et l'échec éventuel de ces représentations par le signe, cette « cellule intellective, ou cognitive »[113] dont il parle à propos du costume de théâtre. Ces signes sont dangereux selon lui en ce qu'ils installent le spectateur dans la « tranquille certitude d'un univers sans duplicité ». Ils affirment de façon mensongère une vraisemblance historique, se targuant d'y suffire tout en se donnant pour spontanés. Barthes examinant les ressorts de ce type de signe définit les pôles de signification qui lui semblent acceptables au théâtre, par opposition au charlatanisme qu'il dénonce ici :

---

108 Nous cédons à la tentation de légitimer ce néologisme en convoquant Barthes, à travers sa formulation de la nécessité d'élaborer, de cette manière, des concepts historiques permettant de « déchiffrer des mythes » (voir *Mythologies*, *op. cit.*, p. 193).
109 J.-P. Richard, « Pour un *Rimbaud* », art. cit., p. 30.
110 Ainsi parmi maints autres exemples : « la gueule d'empeigne, la cravate qui penche, le cheveu mal en ordre » (*Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 83). Michon cite sans guillemets une expression formulée par Verlaine dans « Les Poètes maudits, Arthur Rimbaud », art. cit., p. 15.
111 J.-P. Richard, « Pour un *Rimbaud* », art. cit., p. 30.
112 Voir les deux rubriques « Visages de Rimbaud » et « Visages de comédiens », en annexe, p. 416 et 417.
113 Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », *Théâtre populaire*, mars-avril 1955, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Seuil, « Points », 2002, p. 142.

> Le signe est ambigu : il reste à la surface mais ne renonce pas pour autant à se faire passer pour une profondeur ; il veut faire comprendre (ce qui est louable), mais se donne en même temps pour spontané (ce qui est triché), il se déclare à la fois intentionnel et irrépressible, artificiel et naturel, produit et trouvé. Ceci peut nous introduire à une morale du signe. Le signe ne devrait se donner que sous deux formes extrêmes : ou franchement intellectuel, réduit par sa distance à une algèbre (…) ; ou profondément enraciné, inventé en quelque sorte à chaque fois, livrant une face interne et secrète, signal d'un moment et non plus d'un concept (…). Mais le signe intermédiaire (…) dénonce un spectacle dégradé, qui craint autant la vérité naïve que l'artifice total. Car s'il est heureux qu'un spectacle soit fait pour rendre le monde plus clair, il y a une duplicité coupable à confondre le signe et le signifié.

C'est d'ailleurs sur ce type d'analyse que Barthes fonde toute sa réflexion concernant la question de la vraisemblance historique au théâtre, notamment à propos du costume, et qu'il formule les fondements d'une critique du théâtre bourgeois : « entre le signe intellectuel et le signe viscéral, cet art dispose hypocritement un signe bâtard, à la fois elliptique et prétentieux, qu'il baptise du nom pompeux de "naturel" »[114]. Il définit, parallèlement à une « morale » du signe, une « politique du signe », lequel dans le costume (sa réflexion sur le décor est sensiblement la même) doit faire l'objet d'un choix qui ira davantage, s'il veut remplir sa fonction, vers une « majoration » : « le bon signe doit toujours être le fruit d'un choix et d'une accentuation »[115]. Il fait dans ces pages la critique du « vérisme archéologique »[116] dans l'art bourgeois, qu'il définit ailleurs comme un « art synchronique, sommatif », cherchant à « représenter une accumulation de choses dans leur état » pour « donner l'illusion qu'elles sont incréées et comme simplement surprises »[117]. Le mensonge que constitue le parti pris naturaliste, celui d'une spontanéité simulée, a pour conséquence un véritable déplacement sur le plan sémantique : « C'est le romantisme bourgeois qui, en diminuant sa confiance dans le pouvoir intellectif du public, a dissous le signe dans une sorte de vérité archéologique du costume : le signe

114 R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 27-29.
115 R. Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », art. cit., p. 143-144.
116 *Ibid*., p. 138.
117 Roland Barthes, « Commentaire », préface à Brecht, *Mère Courage et ses enfants*, avec des photographies de Pic, L'Arche, 1960, repris dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 275.

s'est dégradé en détail, on s'est mis à donner des costumes véridiques et non plus signifiants »[118].

Il s'agit alors de rechercher une *sémantique* du fait représenté, plutôt que de l'époque historique : « c'est dans la pâte même des objets (et non dans leur représentation plane), que se trouve la véritable histoire des hommes »[119]. Si l'on en revient au sujet qui nous occupe, il faut se demander comment sont maniés les signes, au moment de retrouver cette fois une vérité historique. Les indices que peuvent fournir à notre réflexion l'étude des costumes est, à ce titre, essentielle, en ce qu'ils « ont le mérite de signifier immédiatement »[120]. On songe alors davantage aux reconstitutions proprement dites, quelle que soit la période qu'elles retracent. La pièce de Michel Rachline, qui traite des derniers jours de Rimbaud, emploie comme garants de la vraisemblance historique le costume blanc que Rimbaud portait en Abyssinie. Ce costume constitue un des éléments du mythe, un des supports de fétichisation (puisqu'il apparaît sur les rarissimes photographies dont nous disposons de Rimbaud en Afrique[121]). La question est de savoir si l'on a ici affaire à une mauvaise politique du signe, si l'on est dans le domaine de la littéralité, que Barthes conçoit comme « pathologie du signe »[122], ou si ce costume signifie vraiment. Le costume n'est pas donné comme signe purement intellectif, puisqu'il évolue dans un cadre réaliste ; en même temps, il n'est pas entièrement intégré à ce réalisme et s'en détache comme fétiche, objet de culte qui fait sens au-delà du contexte direct dans lequel il s'inscrit. Il semble donc qu'il appartienne à cet espace intermédiaire de signification que dénonce Barthes.

C'est que du domaine de la signification il est passé dans le domaine de la fétichisation. Ce que véhicule, en termes de vénération et de transfert, la contemplation au musée des quelques objets ayant appartenu à Rimbaud : sa malle, quelques accessoires de cuisine, une couverture tachée de sang… Toutes reliques que l'on peut voir au Musée

118 Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », art. cit., p. 143.
119 *Ibid.*, p. 139.
120 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, PUF, « Quadrige », 1980, p. 116. On peut songer ici par exemple au gibus qui coiffe ordinairement les représentations de poètes au XIX^e^ siècle, ce « cylindre qui a l'air d'être lui-même la poésie » (P. Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 90).
121 Qui plus est, ces photographies ont été réalisées par lui-même et sont de mauvaise qualité ; deux éléments qui ne font qu'ajouter à la valeur mythologique.
122 Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », art. cit., p. 143.

Arthur Rimbaud de Charleville-Mézières. On pense ici au témoignage d'Alain Borer, racontant ses démarches incessantes pour découvrir l'objet ou la lettre qu'aurait pu laisser Rimbaud et que l'on n'aurait pas encore retrouvé : « cette course au trésor avait un caractère sacré »[123]. Pierre Ascaride avait conçu, dans le cadre de sa mise en scène d'*Un cœur sous une soutane*, en collaboration avec Michel Vandestien, un faux musée Rimbaud. Le public y accédait après le spectacle et pouvait admirer un certain nombre d'objets plus ou moins fantaisistes. Cette manière, certes symbolique, d'approcher le poète, est également à l'œuvre dans l'entreprise du voir que représente l'incarnation théâtrale. Il y a véritablement une opération de fétichisation dans le geste d'atteindre Rimbaud, par les objets mais aussi par la représentation. La notion d'*in-substituabilité*, qui est en jeu dans la vénération de reliques religieuses strictement originales, l'est aussi dans la représentation théâtrale : il faut que le spectateur admette que ce qu'il voit, c'est *en effet* Rimbaud. Le processus théâtral classique d'acceptation de la convention fonctionne différemment, peut-être plus à plein, dans le cas d'un être ayant existé ; nous reviendrons précisément sur ces hypothèses un peu plus loin.

Dans le cas d'une figure comme celle de Rimbaud, la question de la sacralisation est à l'œuvre, puisque l'objet-relique[124], garant d'authenticité, devient un intermédiaire entre celui qui le voit et celui (le *saint*) qui a été en contact avec lui. L'objet constitue le biais par lequel il devient possible d'approcher l'idole, et c'est le voir lui-même que de voir cet objet[125]. Celui-ci, dans le mythe, joue à proportion de son arbitraire, à travers le principe même du mythe, qui est de transformer « l'histoire en nature »[126]. Par ces opérations de transfert sacralisant, il est alors possible de voir « tout Rimbaud » dans une mèche, une malle, ou encore un pantalon trop court[127]. Comment cette sacralisation s'actualise dans le *voir* au théâtre, c'est ce sur quoi nous devons nous pencher à présent,

123 A. Borer, « Adieu à Rimbaud », art. cit., p. 118.
124 La première publication en recueil des poésies de Rimbaud ne fut-elle pas titrée *Reliquaire* (Paris, L. Genonceaux, 1891) par Rodolphe Darzens qui en assura la publication ? Isabelle Rimbaud, titrant *Reliques* un ensemble de témoignages sur son frère (Paris, Mercure de France, 1921), apporte sa pierre à l'édification du mythe.
125 Ici l'on pourrait soutenir que la convention fonctionne plus facilement s'agissant d'objets que d'êtres de chair. Néanmoins, une reproduction maladroite d'un détail vestimentaire ou décoratif suffit à faire s'effondrer la vraisemblance de l'objet en question, et du spectacle dans son ensemble.
126 R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 202 *sqq*.
127 Au même titre que certains voient « tout Molière dans une collerette de médecin » (R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 200). La référence au pantalon vient de la description que Mathilde, femme de Verlaine, fait de Rimbaud lors de leur première rencontre (voir Ex-Madame Paul Verlaine, *Mémoires de ma vie*, Seyssel, Champ Vallon, « dix-

en gardant à l'esprit qu'idolâtrie et superstition ont leur rôle à jouer dès que l'on touche aux questions rimbaldiennes.

b) Le visage de Rimbaud

La vénération des reliques trouve son pendant visuel dans celle des icônes ; or la « chère image » (*Ouvriers*), celle du visage de Rimbaud, fait l'objet d'un véritable culte, porteur de presque autant de débats que l'œuvre. « On ne s'accorde pas mieux sur son visage », rapportait Anatole France en 1886[128], alors que Rimbaud, quelque part en Afrique, suscitait maintes interrogations dans le milieu littéraire parisien. Là encore l'hésitation se marque entre l'ange et le démon. Des auteurs comme Claudel ou Cocteau témoignent de la fascination qu'exerce sur eux le portrait fameux réalisé par Carjat[129], en des termes hagiographiques qui rappellent nos commentaires précédents. Chez Cocteau : « Jusqu'à nouvel ordre, Rimbaud est le type de l'ange sur terre. Nous sommes quelques-uns à posséder une de ses photographies. On l'y voit, de face, en veste de collégien, une petite cravate nouée autour du cou. Le temps a effacé les traits principaux. Ce qui reste est un visage phosphorescent »[130] ; ou encore : « On dirait un ange, une matérialisation » ; cette photographie « est une sorte de miracle »[131]. D'après Louis Forestier, Claudel « avait orné son cabinet de travail du boulevard Lannes de "visages" de Rimbaud »[132]. C'est pour Étiemble une source féconde de raillerie que la religiosité (profane) avec laquelle est accueillie chacune des découvertes concernant Rimbaud ; il fustige par exemple le « zèle tout idolâtre dont la presse accueillit le portrait de Rimbaud par M. Jef Rosman »[133]. Pourtant, en dehors de l'œuvre fameuse de Carjat, quelques mauvaises

---

neuvième », 1992, p. 140 ; voir aussi P. Michon, *op. cit.*, p. 67).

128 A. France, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 26e année, n° 9304, 24 octobre 1886, p. 2.

129 Voir la reproduction en annexe.

130 Jean Cocteau, *Le Secret professionnel*, Stock, « Les Contemporains », 1922, p. 43-44, réédition dans *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, 1995, p. 500-501.

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

132 Louis Forestier, critique de John MacCombie (*The Prince and the Genie. A Study of Rimbaud's Influence on Claudel*, Boston (Mass.), The University of Massachussets Press, 1972) dans « Carnet critique », *A. Rimbaud 1, images et témoins*, *op. cit.*, p. 123. Voir l'illustration fournie par Paul-André Lesort dans *Paul Claudel par lui-même*, ou *Claudel*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1963, p. 25.

133 R. Étiemble/Y. Gauclère, *op. cit.*, p. 288. Il ajoute : « ce que j'aime, chez les poètes, il me semble bien que ce sont leurs poèmes. Quant à leurs icônes, pourquoi me troubleraient-elles plus vivement qu'à Florence dans son reliquaire la mâchoire de sainte Marie-Madeleine ? ». Voir la reproduction en annexe.

photographies, une poignée de portraits, de rares témoignages (Mallarmé, Verlaine, Banville,…), la fiche signalétique d'un passeport, constituent la maigre matière iconographique dont nous disposons et qu'ont exploitée à outrance les artistes plasticiens[134]. Matière cependant proportionnée avec justesse : plus abondante, elle aurait sans doute moins laissé la place au fantasme ; nulle, elle n'aurait pu donner lieu à la fascination d'un visage qui échappe, certes, mais qui est pourtant présent à tous les esprits : la photographie de Carjat « est un suspens ; elle arrête la vie sur une image ; elle fait s'éteindre l'éclat et l'ombre, l'en-bas et la hauteur, l'instant et une immobilité bientôt devenue histoire, puis légende »[135].

La *bible* que constitue à ce titre l'album de la Pléiade, cette « petite iconographie canonique », ou « vulgate »[136], pour reprendre les termes de Pierre Michon, a fait l'objet d'un effeuillage méthodique. On s'aperçoit d'ailleurs que cette bible se construit comme en rayonnement autour de la photographie de Carjat, « cette mandorle plus connue maintenant en ce monde que le voile de sainte Véronique, plus sensée, plus vide, cette très haute icône sur laquelle la cravate éternellement penche, la cravate dont éternellement on ne connaît pas la couleur (…), le portrait ovale qui pèse autant que l'œuvre entière, ou peu s'en faut »[137]. Outre sa rare netteté, elle souligne parfaitement la beauté de Rimbaud et surtout son inaccessibilité, dans le regard tourné au loin, vers la poésie peut-être[138], ce « regard mental » qui fascinait déjà ses proches[139]. Enfin, les circonstances de sa réalisation s'accordent parfaitement avec la construction

134 Pour un aperçu des travaux plastiques menés autour du visage de Rimbaud, voir *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, catalogue de l'exposition du Musée Cantini à Marseille, ADAGP/SPADEM, Musées de Marseille, 1991, ainsi que la chronologie établie par André Guyaux dans le *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, notamment p. 419 sur la première illustration picturale de l'œuvre, ou encore Claude Carton, *Rimbaud, retour sur images*, Anciaux, Charleville-Mézières, 2004.
135 J.-P. Richard, « Pour un *Rimbaud* », p. 31.
136 P. Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, respectivement p. 106 et 61 *sqq.*
137 *Ibid.*, p. 109.
138 *Ibid.*, p. 99. C'est aussi ce que dit Jean-Luc Steinmetz à propos des photos du Harar : bien qu'on les regarde « avec une attention que l'on souhaiterait frôler la voyance, ils se dérobent toutefois dans leurs détails. Rimbaud apparaît comme à travers une vitre embuée que rien ne permettrait de rendre transparente » (*Arthur Rimbaud, une question de présence*, *op. cit.*, p. 311).
139 « C'était très loin qu'allait son regard mental », dit Delahaye au jugement peut-être déformé par le prisme du temps et de la notoriété qui était déjà celle de Rimbaud (Les Illuminations et Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud*, Paris, Messein, 1927, p. 27).

mythologique, et l'on comprend que cette photographie constitue l'un des supports fondamentaux du mythe[140].

Si l'on suit le schéma que Barthes développe dans « Le mythe, aujourd'hui »[141], on peut supposer que le mythe se nourrit de la photographie de la manière suivante : on part d'un concept fait d'un signifiant (le support photographique, l'icône si l'on veut[142]) et d'un signifié (Rimbaud) ; ce concept devient lui-même le signifiant (au sens de forme) d'un signifié qui regroupe de manière conceptuelle tous les traits traditionnellement associés à Rimbaud, ces représentations idéologiques que nous évoquions (rebelle, jeune, maudit, etc.). Le tout constitue un signe qui est lui-même le mythe ; il y a un « jeu intéressant de cache-cache entre le sens et la forme qui définit le mythe »[143]. On comprend alors que ce portrait joue un rôle essentiel dans toute construction théâtrale (et donc visuelle) qui veut s'élaborer autour de Rimbaud ; le mythe conditionne nécessairement cette tentative, dans un sens ou dans un autre, et ce mythe passe par le portrait. En effet le portrait fonctionne, et c'est ce qui le rend si prompt à acquérir un statut iconique, à travers le désir de saisir l'absent. Le portrait transmet non seulement une image mais également son caractère sacré ou légendaire ; la réception du portrait par le spectateur s'effectue sur le mode de la vénération. Il s'agit de rendre présent un absent, voire d'attribuer à l'image une valeur de substitution au modèle et de conférer à cette image le statut d'icône. La rareté des représentations ressemblantes[144] se combine au caractère légendaire du personnage pour cultiver cette sacralisation.

Le travail d'Ernest Pignon-Ernest constitue un exemple intéressant de ce rapport à l'image rimbaldienne. Il reproduisit le portrait de Rimbaud par Carjat, lui inventa un corps, et couvrit les murs de différentes villes de ces affiches éphémères grandeur nature,

---

140 Le jeune poète, convoqué par Verlaine, se fait en effet photographier peu après son arrivée, en compagnie des grands noms de la poésie d'alors. Voir le superbe récit de cet épisode par Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 89 à 101.
141 R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 179 à 233.
142 Sur le rapport signifiant/signifié transmis par l'icône, voir l'article « Icône » de Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 165.
143 R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 191. Voir p. 187 *sqq.*
144 L'image en est déformée par les innombrables caricatures fournies par ses contemporains, notamment Verlaine et Delahaye. En outre les portraits peints, tout comme les photographies d'ailleurs, trahissent des perceptions divergentes de ce visage.

faisant apparaître une vision presque spectrale du poète au coin des rues[145]. Le « caractère fugace de l'œuvre, collée aux quatre vents de la précarité du temps et des intempéries »[146] est un aspect essentiel de son travail. Il en constitue même, selon lui, la seule légitimité : « ce n'est que lorsque j'ai découvert comme mode d'intervention ce travail avec du papier éphémère, se dégradant peu à peu, que j'ai pu – enfin – dessiner Rimbaud »[147]. Il importe pour lui de « trouver le visage du poète sans le figer »[148] ; « je crois que si les rimbaldiens ont accepté mon image, c'est parce qu'ils savaient qu'elle ne durerait pas. C'était la mort annoncée de l'image »[149]. Si nous faisons ici allusion au travail de Pignon-Ernest, qui relève des arts plastiques et non scéniques[150], c'est qu'il soulève la question essentielle de la *fixation*. Nous évoquions déjà ce problème dans le registre du sens, à travers la question des textes eux-mêmes ; la représentation scénique formule les mêmes exigences. Si l'on reste dans une perspective sémiologique, et si l'icône est le signifiant du signifié qu'elle représente[151], alors cela implique l'idée que l'acteur incarnant Rimbaud prétend être le signifiant unique de Rimbaud. Par ce geste il fige la représentation de Rimbaud, ce que sa réalité historique ne permet pas, contrairement aux personnages fictifs dont le signifié *réclame* un signifiant. C'est le point d'achoppement de toute tentative d'incarnation de Rimbaud, et qui guidera constamment notre réflexion.

c) La scène et le voir, LE *voir en scène*

La préoccupation des metteurs en scène s'articule autour de la recherche du visage de Rimbaud, et fonctionne aussi d'une certaine manière à partir de l'adoration de l'icône. En faisant appel à son étymologie (« ressemblance » ou « image »), on s'aperçoit que

145 Intervention/Images : « Rimbaud », Paris, 1978. Voir *Ernest Pignon-Ernest*, Herscher, octobre 1990 et E. Pignon-Ernest, *Arthur Rimbaud, le livre du centenaire*, avec une préface de Jack Lang, Poitiers, J.-C. Lattès, « L'Iconothèque », 1991.
146 Louis Nucera, « Ernest Pignon-Ernest : portraits en chemin », *Passages de Rimbaud*, *Magazine littéraire* n° 289, juin 1991, p. 67.
147 Ernest Pignon-Ernest, propos recueillis par Christine Ferniot, « Citoyen éphémère », hors série de *Télérama*, *op. cit.*, p. 86.
148 Christine Ferniot, « Citoyen éphémère », art. cit., p. 87.
149 E. Pignon-Ernest, art. cit., p. 87.
150 Cela étant dit, il y a une démarche de l'ordre de la performance dans les réalisations urbaines de Pignon-Ernest. Serge Pey mentionne d'ailleurs son travail dans sa thèse : « Le poème passe ainsi de la page du livre à celle du mur et naturellement à sa diction publique » (*La Langue arrachée*, *op. cit.*, p. 649).
151 Sur la complexité de l'application au théâtre du concept d'iconicité, voir l'article « Icône » de Patrice Pavis, art. cit., p. 165-166.

l'icône détermine, par sa capacité illusoire à faciliter une forme de communion avec le personnage qu'elle représente, des mécanismes dont se sert le théâtre. Un rapide inventaire des tentatives d'incarnation du poète révèle un besoin plus ou moins assumé de retrouver une physionomie, une allure, une démarche « rimbaldiennes ». Le théâtre nous paraît ainsi le terrain idéal pour s'interroger sur cette quête impossible d'une image. Quête qui, sans doute, détermine d'autant mieux, par son caractère aporétique, la volonté des artistes de relever le défi. Elle pose une question qu'on ne saurait cesser de vouloir résoudre : « S'il est tellement difficile de se représenter Rimbaud (et d'abord physiquement), n'est-ce pas parce que nous éprouvons à le lire la vaine obsession qui fut la sienne : voler un jour, en même temps que le feu, sa propre image ? »[152]. Vaine obsession, en effet, mais qui ne laisse pas d'interroger depuis plus d'un siècle. Cette quête prend une forme qui rappelle celle d'Alain Borer, lancé sur les traces de Rimbaud en Abyssinie à la recherche d'une *vision* : « Puis-je seulement me représenter l'absent, le fugitif ? (…) Rimbaud n'est certes pas ce troubadour en costume oriental, moustachu et rasé de près, jouant de la harpe abyssine et semblant pousser un soupir à faire gémir tout le Bosphore, tel que l'a dessiné sa sœur Isabelle en 1893 – ce qui inspira à Verlaine un sonnet à cent sous : "Je t'admire en ces traits naïfs de ce croquis" ! »[153]. Borer, essayant de voir ce que Rimbaud a vu, veut réincorporer le regard du poète et, peut-être, apercevoir le poète lui-même, par un effet qui tient autant de la métempsychose que de l'identification. Pourquoi cette obsession ? C'est que l'on espère, cherchant dans le regard, trouver le sens et le secret d'une œuvre qui ne cesse de fasciner. C'est en cela que, dans le cas rimbaldien, on ne peut totalement envisager l'œuvre sans la biographie. Dans les yeux de Rimbaud, on cherche les réponses aux énigmes de ses textes ; on cherche « la clé de cette parade sauvage » qu'il dit être le seul à avoir (*Parade*) ; on cherche à voir « ce que l'homme a cru voir » et que lui prétend avoir *vraiment* vu (*Le Bateau ivre*). Chaque poème pose ses questions et fournit l'appât d'une réponse inaccessible, que l'on

152 Gérard Macé, « Rimbaud recently deserted », *Nouvelle Revue française*, avril-mai 1978, repris dans *Ex-libris*, Paris, Gallimard, 1980, p. 74.
153 A. Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1984, p. 59. Il cite de 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.

espère trouver dans le regard. Chaque poème invite à se tourner vers la photographie et son mystère :

> Fièrement vous campant dans la salle aride où les référents dorment, vous avez demandé au planton de service en blouse grise, l'*assis*, la petite iconographie canonique (…) ; vous avez demandé non pas les œuvres de Banville, de Nouveau, de Verlaine, mais : l'album Rimbaud en *Pléiade*. Car le sens qui tourbillonne et s'en va dans les *Illuminations*, vous avez pensé avec quelque raison que vous le retrouveriez là, dans les très simples portraits d'hommes qui vécurent. Vous avez vu ces hommes ; vous avez interrogé leurs portraits dans la petite iconographie canonique ; et feuille après feuille ces regards qui se sont posés sur la poésie personnellement ont bondi de la page vers vous.[154]

Le sens se cherche aussi dans l'image, et Borer l'a compris qui revendique l'importance de celle-ci au sein de l'œuvre : « L'iconographie, dessins et photographies de Rimbaud, ne fait-elle pas partie intégrante d'une "œuvre" ? Tiré par les soins de Carjat ou de quiconque, un portrait n'a rien de commun avec un autoportrait, avec l'acte de *se représenter* dans les jardins du Harar, par ces photographies "de moi-même par moi-même" »[155].

Bien évidemment, la scène (a fortiori l'écran de cinéma) est le lieu où se pose le plus cruellement la question du *visage*, cet « état absolu de la chair » pour reprendre une expression de Barthes[156]. Le problème du visage à donner à Rimbaud se pose, lorsqu'il faut l'emprunter à l'être de chair et de sang bien déterminé, contemporain du spectateur, qu'est le comédien sur la scène. Un choix apparemment simple se pose d'abord à qui veut traiter le personnage de Rimbaud au théâtre, que définit ici clairement François Bon : « Il y a au moins trois visages de Rimbaud (...). Et c'est bien difficile d'en garder les trois images côte à côte : le très jeune et éblouissant poète avec ses fugues et ses colères, l'errant permanent et solitaire qui viendra ensuite, puis le négociant aventureux du Harar, en Afrique ». Mais Bon rappelle aussi combien la possibilité du choix est illusoire : « En privilégier un parmi les trois, c'est se tromper sur les deux autres »[157]. L'image tente de

---

154 P. Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 106-107.
155 Alain Borer, introduction à l'*Œuvre-vie*, édition du centenaire, Paris, Arléa, 1991, p. XXXVII-XXXVIII. Guy Goffette souligne à ce propos, peut-être avec excès, le rôle de l'image dans la postérité de l'œuvre, en gageant qu'elle eût connu un succès moindre si Rimbaud avait été laid (« Le temps des idoles », hors série de *Télérama*, *op. cit.*, p. 69).
156 À propos d'une certaine période du cinéma (R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 65).
157 François Bon, « Semelles de Vent », *Voleurs de feu, les vies singulières des poètes*, Paris, Hatier, 1996, p. 62.

résoudre ce choix : « Le charme de la photographie (…) tient sans doute au fait qu'elle s'approche au plus près de cette chose apparemment irréalisable pour Michon, ou du moins infixable dans les mots, la grâce d'une incarnation. Autre façon, la plus simple, ou la plus pure, d'unir les termes d'une dualité »[158]. Il s'agit bien de posséder la vérité rimbaldienne *dans une âme et un corps*. Au théâtre, dans le cadre de la reconstitution, le choix de la période à traiter se confond avec le choix de l'être à traiter, poète ou négociant ; nous y reviendrons. Nous intéresse ici le choix d'un visage ; si « l'histoire littéraire n'a pas su se former de Rimbaud une image totale »[159], comment le théâtre pourrait-il en proposer une cohérente ? La recherche d'une synthèse entre le poète et l'aventurier, en particulier, ne peut se résoudre ; le visage de 1871 et celui de 1883 semblent appartenir à deux personnes différentes[160]. Le visage de Rimbaud suscite de tels fantasmes qu'il a parfois certains résultats inattendus ; Dominique Noguez, par exemple, imagine Rimbaud à 67 ans et en publie le portrait imaginaire dans son livre[161].

La scène pose la question de la représentation physique au sein de problèmes de représentation multiples. Nous avons déjà évoqué celui du costume, indissociable de cette problématique de l'incarnation : « Un autre accord difficile à obtenir et pourtant indispensable, c'est celui du costume et du visage (…). On sait que c'est là l'un des problèmes les plus aigus du film historique (…). Au théâtre c'est le même problème : le costume doit savoir *absorber* le visage, on doit sentir qu'invisible mais nécessaire, un même épithélium historique les couvre tous deux »[162]. La photographie de Carjat circonscrit un visage ; mais le théâtre a la contrainte d'y ajouter un corps, un peu comme Pignon-Ernest inventait un corps à Rimbaud pour ses reproductions grandeur nature. Le corps de Rimbaud n'est que peu visible sur ses autoportraits. Citons une dernière fois

158 J.-P. Richard, « Pour un *Rimbaud* », art. cit., p. 30-31.
159 A. Borer, *Rimbaud l'heure de la fuite*, *op. cit.*, p. 29.
160 Respectivement : sur la photographie prise par Carjat et sur celles prises par lui-même (*Album Rimbaud*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, respectivement p. 102 et 253-255). En outre, si l'on compare les différents portraits que l'on a de lui entre 16 et 19 ans, il paraît parfois difficile à croire qu'il s'agit de la même personne. Voir en annexe, rubrique « Visages de Rimbaud », p. 415.
161 *Les Trois Rimbaud*, Minuit, 1986, p. 28. Noguez insère également dans sa fiction (il imagine ce qu'aurait été la vie de Rimbaud s'il n'était pas mort à 37 ans) une photographie d'un « Rimbaud au jardin » de 77 ans, aux allures hugoliennes (voir les reproductions en annexe). Par ailleurs lorsque, en 2004, on commémore les 150 ans de la naissance de Rimbaud en émettant des timbres à son effigie, on ne fait rien d'autre que d'alimenter le fantasme du visage, le sien portant provisoirement le rôle de symbole national, de patrimoine privilégié : la France s'enorgueillit d'avoir engendré le visage de Rimbaud presque autant que de ses poèmes…
162 Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », art. cit., p. 145.

Michon à propos de la photographie : « C'est la vérité peut-être, dans une âme et dans un corps ; on ne voit que le corps. Tout le monde connaît le cheveu mal en ordre, l'œil peut-être bleu blanc qui ne nous regarde pas, clair comme le jour, et porté par-dessus notre épaule gauche (…), sur la poésie, ce spectre conforme qui conformément se vérifie dans le cheveu mal en ordre, l'ovale angélique, le nimbe de bouderie, mais qui hors toute conformité est aussi là-bas derrière l'épaule gauche, et quand on se retourne elle est partie. On ne voit que le corps »[163]. Là réside un problème de théâtre : Michon désigne la suite logique de la fascination : « On ne voit que le corps ». C'est à ce corps qu'il nous faut maintenant nous attacher.

C) Corps en scène : la révélation

a) Le corps inorganique

La question du corps de l'acteur en scène, conçu comme enveloppe charnelle destinée à recevoir le personnage, est ici à confronter à celle du corps dans la représentation sacralisante (une sacralisation profane, évidemment, si l'on peut risquer l'oxymore) du corps rimbaldien. Ce corps fascine autant qu'il fait énigme, comme le suggère Michon, fascination que décuplent les trop rares évocations qui nous parviennent, de Verlaine (« des jambes sans rivales »[164]) ou encore de Mallarmé (« de vastes mains » de blanchisseuse[165]). Revenons à la démarche de Pignon-Ernest, qui contient dans son geste une charge symbolique particulièrement féconde pour notre réflexion. Alain Borer a décrit l'expérience que fut pour lui le fait de suivre Pignon-Ernest la nuit dans les rues de la capitale, à la recherche des meilleurs endroits pour placarder ses affiches. Une photographie chaque fois immortalisait l'instant de la pose, par nature éphémère : « le

163 Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 99.
164 Verlaine fait ici allusion à la résistance de Rimbaud aux longues marches (« Arthur Rimbaud », *Les Hommes d'aujourd'hui*, art. cit.). Cette remarque a évidemment donné lieu à des commentaires d'ordre sexuel, de la part de Maurras notamment (voir le *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 40). Elle compte de toute façon au nombre de ces allusions à l'homme organique que fut Rimbaud, dont se nourrissent les fantasmes et une grande part du mythe.
165 Stéphane Mallarmé, « Arthur Rimbaud », article publié dans *The Chap Book* le 15 mai 1896, repris dans « Quelques médaillons et portraits en pied », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 513.

temps d'un éclair photographique, qui l'illuminait en me laissant dans la nuit, nous avions été face à face. Le Horla ! Ce double moi-même enfin rencontré, non pas projeté mais tel qu'il me révèle, m'est apparu fulgurant »[166]. Rimbaud lui apparaît dans cette fulgurance plus réel que jamais. Pignon-Ernest tente de donner un corps au poète, mais non pas tel qu'un tableau pourrait le lui inventer, car il lui confère ici la réalité de la grandeur nature, de la matière urbaine et du périssable : le corps de Rimbaud est alors *plus corps* que dans n'importe quelle toile.

Si, à présent, on se place du côté du théâtre, pourra être objecté que la scène va encore plus loin, puisqu'elle donne à Rimbaud *un vrai corps*, de chair et de sang. Seulement, ce n'est pas celui de Rimbaud, contrairement à ce que propose le travail de Pignon-Ernest. Avec ce dernier, le corps tire un supplément de réalité de son inscription dans la matière, mais aussi de la dimension transhistorique dans laquelle il évolue. En « le plaçant dans notre quotidien », Pignon-Ernest ressuscite en quelque sorte Rimbaud, « le désignant plus que jamais comme le poète de notre temps »[167]. Son travail apparaît comme la tentative de faire se rejoindre deux temporalités, afin d'abolir la possibilité même d'une différence temporelle. Il refait le lien entre un temps sacré et irréel, ce « temps primordial »[168] qui est celui du mythe, et un temps profane et réel ; dans le mot *sacré* lui-même, on lit la notion de dissociation entre temporel et spirituel, que combat le travail d'Ernest. Surtout, il fait revenir dans l'espace de la trivialité ce que refusait le portrait. La sacralisation que suppose le portrait se passe du corps et de son organicité : « Tout rêve, toute image idéale, toute promotion sociale suppriment d'abord les jambes, que ce soit par le portrait ou par l'autoportrait »[169].

Il y a ici une volonté de résurrection presque organique qui n'est pas absente de la démarche théâtrale. L'idolâtrie fonctionne en lien avec cette dimension presque nécrophile ; l'idée que l'âme continue d'exister après la mort à travers la relique ou l'image se traduit dans cette perspective par une réquisition du corps. Gracq relève, non

166 A. Borer, « Adieu à Rimbaud », art. cit., p. 122.
167 N. Cendo/V. Serrano, *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 17-18.
168 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 15.
169 R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 25.

sans humour, la « forte constitution du défunt »[170] à propos des commémorations, lesquelles ne sont rien moins que des tentatives répétées d'invocation des mânes rimbaldiennes. On retrouve en quelque sorte le temps rimbaldien à travers la double représentation de son corps et de sa poésie. Le processus que décrit Eliade, à propos des assemblées croyantes dans les sociétés traditionnelles, peut ressembler à celui de la convocation théâtrale : « en "vivant" les mythes, on sort du temps profane, chronologique, et on débouche dans un temps qualitativement différent, un temps "sacré", à la fois primordial et indéfiniment récupérable »[171]. Eliade dégage l'une des fonctions principales du mythe, qui est de permettre la réintégration dans une temporalité non pas seulement primitive, mais primordiale. Le temps au théâtre peut être envisagé de même, puisqu'il permet aussi bien de transcender les frontières spatiales que temporelles.

Cette question a fait l'objet de trop nombreuses réflexions pour que nous nous y attardions. L'essentiel est davantage pour nous de savoir dans quelle mesure il est possible de penser que le théâtre, dont on pourrait dire qu'il est investi de démarches ritualisantes très fortes, fonctionne à plein lorsqu'il génère l'apparition de figures mythiques comme peut l'être celle de Rimbaud. De même que la récitation rituelle des mythes « provoquait (…) la présence réelle du héros »[172], dire Rimbaud en le figurant est une manière de le convoquer, de *croire le voir*. Mais requérir le corps, c'est rester dans la perspective de l'homme plus que du poète ; c'est s'attacher à la concrétude biologique d'Arthur Rimbaud plus qu'à la voix qui hante les textes. Ce problème se pose nécessairement contre les scrupules de qui veut rendre hommage à Rimbaud par la scène. Gracq fait également ce commentaire : « Il est permis d'admirer avant tout en Rimbaud, après un siècle, l'homme qui garde toujours merveilleusement ses distances, et le poète dont il ne vient guère à l'idée (c'est curieux) de se demander s'il "s'éloigne" ou non »,

170 Julien Gracq, « Un centenaire intimidant », *Préférences*, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1989, p. 927.
171 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 30. Eliade précise plus loin que la simple lecture du roman permet d'avoir accès à ce temps transhistorique ; mais par le mythe récité (ou le théâtre), on *réintègre* ce temps, et l'on entre dans une dimension véritablement corporelle, voire fusionnelle.
172 M. Eliade, *op. cit.*, p. 20. Sur la question de la présence réelle au théâtre, voir également Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989, p. 64 et le commentaire d'André Veinstein dans *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'Esthétique », 1955, p. 210.

avant d'affirmer son rejet d'une perspective biographique : « Nous sommes nombreux à qui suffit – même serti de nuit obscure – le conducteur intermittent de la foudre »[173].

Nous voici alors au cœur de la question du personnage que l'on veut faire de Rimbaud : le nœud réside dans l'indécision totale du statut de ce corps en scène, qui dit s'appeler Rimbaud. Il faut faire une première réserve qui concerne la différence entre le corps, conçu comme image, et la chair, qui suscite le sentiment d'une présence réelle, celle du vivant. Car l'acteur n'est pas qu'une image[174] ; il prête davantage que son reflet au personnage. Ces différentes notions dessinent un réseau complexe, qu'il convient de démêler. Nous souhaiterions pour y parvenir convoquer la notion de *corps inorganique*, comme en écho à celle du « corps sans organes » d'Artaud[175] et du développement conceptuel dont Deleuze a nourri une bonne part de sa réflexion psychanalytique[176]. Dans un sens, en effet, on peut dire que le personnage est, par définition, un corps inorganique : il s'agit pour l'acteur de donner à voir de l'inorganique (le personnage abstrait) à partir de l'organique (son corps d'acteur vivant).

La question peut alors être envisagée dans les deux sens : est-ce l'acteur qui fait croire à son absence d'organes, ou donne-t-il ses organes au personnage ? On touche ici au débat séculaire sur le personnage, qui se situe dans l'irrésolution entre le réel et le vrai. Si l'on en revient à Rimbaud, il est théoriquement un personnage historique et donc organique ; c'est par le processus de la sacralisation, lorsqu'il parvient à ce corps inorganique et sacré et choisit, pour reprendre les termes d'Artaud, « l'infini dehors » plutôt que « l'infime dedans »[177], qu'il devient potentiellement exploitable pour le théâtre, puisque les organes lui sont en quelque sorte *retirés*. Notre objet d'études dans toute la suite de cette dernière partie sera donc finalement un corps, mais en tant qu'il est disséminé dans les paroles, à même le verbe. Peut-être la personne de Rimbaud hante-t-elle le théâtre parce ce qu'avec elle, un corps s'ajoute aux textes. À travers une forme de

---

173 J. Gracq, « Un centenaire intimidant », art. cit., p. 928-930.
174 « *Dire de l'acteur qu'il est une image n'est pas exact*, sinon par métaphore » (Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, « Penser le théâtre », 1997, p. 110 ; il souligne).
175 Dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres complètes, tome XIII*, Gallimard, « NRF », 1974, p. 104.
176 Envisager cette dimension nous mènerait trop loin ; on pourrait cependant imaginer de réfléchir sur la question de la schizophrénie de l'acteur, en tant que celui-ci reçoit le « nom propre » du personnage dans le lieu qu'il a créé pour la scène, et qui peut à divers égards être assimilé à un corps sans organes, à un corps énergétique venant excéder les limites du corps biologique.

sanctification du corps en scène, se fait jour le caractère presque liturgique de la représentation du corps rimbaldien. Car au théâtre Rimbaud est dit mais aussi regardé ; le corps est objet et en même temps sujet de ses propres textes. Lorsque l'on met en scène un texte de Racine (et c'est à nouveau toute la question de la présence de l'auteur dans son texte qui est ici en jeu), on n'a pas besoin de montrer le corps de Racine : il *est* le texte ; en revanche, le corps de Rimbaud est *dans* le texte ; ou plutôt, l'unité dramatique n'étant pas dans le texte, on la trouve dans le corps, dans sa monstration (d'où la nécessité de faire appel à un minimum de biographie).

La différence entre théâtre et cinéma intervient de manière plus nette qu'auparavant ; en effet le « cinéma ne nous parlera jamais que par images interposées : l'âme du théâtre, c'est d'avoir un corps »[178]. Différence simple, mais essentielle ; et pourtant le corps de Rimbaud au cinéma, comme par exemple dans le film d'Agnieszka Holland où il est convoqué dans sa nudité et sa sexualité, revêt un sens profond. Le commentaire de Christophe Donner sur le film nous instruit à ce propos : « Est-ce que la parole de Rimbaud continue à travers ce film, incarné par l'idole des foules… une belle idée qu'on voudrait se faire de Rimbaud, la prochaine étape c'est le corps, on montrera un corps, le corps de Rimbaud, et ce ne sera pas celui de Leonardo Di Caprio, ce sera un corps plus complexe, moins canon, le dégingandé d'un acteur encore un peu plus près de Rimbaud »[179]. Mais cette proximité est-elle vraiment liée à des caractéristiques aussi extérieures ? Il faut retenir de la remarque de Donner l'idée que dans ce film, *on ne montre pas le corps*. Et pourtant l'acteur est bien présent à l'écran, dans toutes ses dimensions, souvent même nu, on l'a dit.

Comment le montrer davantage ? Le théâtre tente d'apporter sa réponse ; on songe ici à la remarque de Philippe Faure, pour qui la lecture d'une œuvre détermine son envie de la représenter à travers ce prisme corporel : « c'est toujours quelque chose qui vient du corps, comme si une espèce de griffure dans le corps, quelque chose qui dérange, suscitait l'envie de s'occuper du corps de ce personnage-là »[180]. Si l'on imagine que ce mécanisme

177 A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu, op. cit.*, p. 104.
178 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Flammarion, 1943, rééd. Vrin, 2002, p. 21.
179 Christophe Donner, « Rimbaud, c'est moi, entre autres », art. cit., p. 36.
180 Philippe Faure, propos recueillis par Jean Verdeil, *Le Travail du metteur en scène*, Lyon, Aléas, 1995, p. 24.

est à l'origine de sa volonté d'écrire sur Verlaine, on a peut-être l'amorce d'une réponse. Rimbaud n'apparaît pas *physiquement* dans sa pièce ; il n'a pas voulu, ou pas pu, faire advenir concrètement son corps. Néanmoins il est très présent dans l'évocation qu'en fait Verlaine, et même dans l'apparition d'un personnage qui en est la représentation détournée, le symbole. La peur des auteurs est visible dans cette répugnance, qui souvent les encourage à passer par des relais (nous y reviendrons à la fin de cette partie). Précisons simplement que cette peur est fondamentalement liée à une attente de la part du public : celle-ci est autrement plus conséquente s'agissant d'un personnage ayant existé que d'un personnage sans contours précis, nés d'une abstraction littéraire. Et sans doute d'autant plus avec une personnalité au statut mythique, comme Rimbaud, qu'avec n'importe quelle autre personnalité littéraire.

b) Entrée en scène : fantasme et révélation

Si l'on prend en considération tous les phénomènes que nous avons envisagés jusqu'ici et qui touchent au statut particulier d'une figure telle que Rimbaud, dans sa dimension pour l'instant strictement *visible*, on peut préjuger que l'attente du spectateur se forge dans ce contexte avec une intensité spécifique. On peut se référer à ce que dit Becq de Fouquières de la réalisation des attentes au théâtre :

> L'art de l'acteur consiste précisément à objectiver devant les yeux du spectateur l'image ou l'idée que celui-ci a dans l'esprit. Et son jeu, qu'on le remarque, sera d'autant plus vrai qu'il sera moins réel, c'est-à-dire moins compliqué de détails particuliers et spéciaux (…). [Le public] rapporte la représentation que vous lui offrez à l'idée qu'il se fait du phénomène et à l'image qu'il possède en lui-même ; et ce qu'il applaudit, ce n'est pas la reproduction d'une réalité qu'il ne lui a pas été donné d'observer directement, mais le degré de ressemblance de l'image que vous dessinez à ses yeux avec l'idée qu'il s'est formée du fait représenté.[181]

Le rapport au spectateur est un aspect fondamental, qu'il nous faut aborder dans ce contexte[182]. On peut supposer que le spectateur attend davantage de Rimbaud qu'il

---

181 Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, G. Charpentier & Cie éditions, Paris, 1884, p. 184-186.

182 Il demeure très compliqué de tenir compte de la dimension transhistorique du phénomène, qui exigerait une étude spécifique orientée par exemple sur une analyse détaillée et exhaustive des critiques. Même alors, les conclusions seraient difficiles à tirer de manière définitive, étant donné le peu de prise que l'on a sur une réalité passée. Il faut néanmoins prendre en compte le fait que l'attente du spectateur évolue et dans quelle mesure cela joue

ressemble à Rimbaud que de Phèdre qu'elle ressemble à Phèdre, puisque Phèdre ne possède en fait d'image qu'une construction culturelle et individuelle. Cette part de liberté ne saurait être à l'œuvre de la même manière, nous l'avons déjà suggéré, dans le cas d'un personnage fictif et dans celui d'un personnage historique, pour lequel on dispose d'une représentation physique, d'autant plus que concernant Rimbaud celle-ci est sublimée. Le problème de l'entrée en scène du personnage semble intéressant à considérer dans le contexte de cette attente[183]. Le personnage étant sacralisé et parvenu au statut d'idole, comme on l'a dit, l'entrée en scène va prendre la forme d'une véritable *révélation*. Elle fait jouer l'attente du spectateur comme un espoir que le vrai Rimbaud arrive, que « la poésie personnellement » fasse son apparition, au sens presque mystique du terme, puisque la dimension liturgique du théâtre, que nous évoquions, requiert elle-même cette attente.

Car même si tout « ce qui se passe sur la scène (…) est frappé d'irréalité »[184], le sentiment du spectateur reste dans une zone d'indétermination où malgré tout il veut croire que Rimbaud est vraiment en sa présence. Dans la perspective idéaliste, l'attente est celle d'une image, d'un tableau arrêté et complet[185]. De même, la photographie rimbaldienne, l'ensemble du tableau qui part au choix des vers latins ou du portrait par Carjat, et arrive au lit de mort à Marseille, tout cela forme un tout représentatif qui dessine un horizon d'attente figé. On comprend alors que la continuité du processus théâtral, sa temporalité par opposition à l'éternité du mythe rimbaldien, puisse être cause de déception. Le mode de déroulement qui fait l'essence du théâtre entre nécessairement en contradiction avec le désir figural et iconique qui préside à une attente idéale, comme celle qui habite le spectateur s'attendant à voir surgir Rimbaud. Le théâtre demeure alors insatisfaisant dans cette perspective.

---

un rôle particulier dans le cas qui nous occupe (voir Richard Demarcy, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1973, p. 329 et surtout 332 *sqq*.).

183 Nous parlons ici de l'attente qui précède le spectacle, l'examen des moments d'entrée en scène de Rimbaud dans les reconstitutions n'étant pas très probant : il entre généralement assez vite après le lever du rideau. L'attente créée dans le déroulement du récit dont parle Richard Demarcy (*op. cit.*, p. 332) n'est pas opérante ici.

184 A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, « Lettres Sup. », 1996 (nouvelle édition revue), p. 35. Nous renvoyons à l'ensemble de ces pages sur l'illusion théâtrale, topique obligé de la critique théâtrale qu'il ne nous appartient pas de traiter ici.

185 Nous empruntons cette idée à Denis Guénoun, lequel en a livré un développement lors d'un séminaire en Sorbonne (novembre 2002). Ce cours a d'ailleurs été prolongé par un article, « De Proust à Novarina : les actes des acteurs », recueilli dans *Actions et acteurs*, Belin, L'Extrême contemporain, 2005, p. 121-149.

D'autre part la croyance, processus inhérent à toute appréhension spectatrice du personnage (l'acteur lui aussi « regardant » en quelque sorte l'Autre qu'est le personnage à interpréter), trouve son efficacité dans ce que Proust appelle l'« indivisibilité »[186]. La nécessité d'une indistinction entre le rôle et le comédien est formulée, sous peine de déception. C'est bien ce qui se passe avec Rimbaud, car l'indistinction est impossible, dans la mesure où le corps du comédien est d'une certaine manière *confisqué* par un corps qui a effectivement existé. Le rappel du corps rimbaldien empêche la fusion du comédien et de son rôle. Cette thèse exclut totalement la question de l'identification, puisque le personnage doit pouvoir exister en dehors du comédien pour qu'il y ait identification. Si le personnage est une concrétion dont l'acteur fait nécessairement partie, alors ce phénomène de projection est impossible. Chez Proust, dans la première expérience que fait Marcel de l'entrée en scène de la Berma, le désir et l'attente font l'entrée, à proprement parler. Ils la constituent à travers le principe d'anticipation. La déception est alors liée au fait même de l'attente, laquelle se concrétise dans *l'idée préalable* que le spectateur se fait de ce qu'il va voir. C'est par cette « préformation abusive »[187] qu'il crée lui-même les conditions de sa déception ; or s'il y a abus ici c'est dans la volonté de faire du personnage une entité abstraite et séparée de l'acteur.

Le moment de l'entrée en scène de l'acteur est de ce point de vue celui d'un avènement, avec l'ambiguïté qu'un Novarina lui prête entre suicide et naissance sans cesse renouvelés ; l'acteur pour entrer doit s'anéantir en passant « par-dessus son propre corps », il le « franchit » et l'abandonne. On comprend que pour Novarina le corps de l'acteur est finalement *tout organes*, puisque l'acteur « a laissé mort son corps en coulisses » et entre nu. Il est « dépossédé » de cette forme d'enveloppe dont on dit que l'acteur vient l'offrir au personnage[188]. Novarina ne voit jamais en scène de « corps pleins, seulement des organes parlants et soufflants »[189]. Par ailleurs il réclame de la

---

186 M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *À la recherche du temps perdu*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie par Jean-Yves Tadié, 1987, p. 449. Voir aussi *Le Côté de* Guermantes, dans le tome II de cette même édition (1997).
187 D. Guénoun, *Actions et acteurs*, *op. cit.*, p. 126.
188 Valère Novarina, « Pour Louis de Funès », *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 116 *sqq.*
189 D. Guénoun, *Actions et acteurs*, *op. cit.*, p. 146.

« chair d'homme » et de voir « entrer l'acteur en vrai »[190]. Il est donc à l'opposé d'une vision en quelque sorte éthérée, idéaliste, abstraite de l'acteur en scène, où le personnage entre une fois qu'il s'est débarrassé de l'acteur.

La notion de *présence*[191] acquiert ici une grande pertinence, dans la perspective mystique souvent convoquée au cours de ce chapitre. La notion de « présence réelle » qui a surgi à propos des icônes prend un sens tout particulier dès qu'on la sollicite sur la scène : celui auquel on a prêté un statut mythique, presque théologique, va advenir sur la scène[192]. La présence va devenir effective et réelle. C'est d'ailleurs peut-être là que l'on peut comprendre pourquoi, de manière générale, les tentatives d'incarner Rimbaud fonctionnent un peu mieux au cinéma qu'au théâtre. Outre les facteurs sociologiques évidents qui font de ce média une activité plus largement répandue, on s'aperçoit que dans ce cas précis les expériences cinématographiques marquent davantage les esprits[193]. La différence entre présence et image est à prendre en considération. Si l'on en reste au stade de l'image, comme au cinéma, l'acte de croyance peut se faire plus aisément, et cette attente dont nous parlions est susceptible d'être moins déçue que lors de l'entrée en scène effective d'un corps et de sa présence, laquelle excède nécessairement l'image. Novarina refuse en quelque sorte la notion de présence en disant de l'acteur que, là aussi, il la franchit, de même que son corps, il passe cette fois « en dessous » (et non plus au-dessus). C'est finalement « l'absence de l'acteur qui frappe, pas sa présence »[194]. La présence de l'acteur se disant Rimbaud, lorsqu'elle acquiert la réalité que permet la représentation théâtrale, vient heurter plus violemment qu'au cinéma le fantasme du *voir* que nous évoquions plus haut.

Ce fantasme atteint naturellement son paroxysme dans ce moment de l'apparition. Mais surtout il s'inscrit dans un processus de croyance que résume avec humour cette remarque d'Étiemble à propos d'une scène du film *Le Bateau ivre*, où Rimbaud brûle ses

190 V. Novarina, *Le Théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 113.
191 Sur cette question voir « La face et le profil », D. Guénoun, *Actions et acteurs*, *op. cit.*, notamment p. 16 et 21.
192 Le rapport entre la présence théologique et la présence au théâtre pourrait constituer ici un prolongement à notre réflexion.
193 On a déjà eu l'occasion de signaler que beaucoup de personnes interrogées avaient déjà vu ou entendu parler d'un spectacle autour de Rimbaud. Néanmoins le film d'Agnieszka Holland, ou le téléfilm de Marc Rivière, sont encore davantage présents dans les mémoires.
194 V. Novarina, *Le Théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 121.

manuscrits dans la cheminée de Roche : « tout le monde aura *vu* Rimbaud qui brûle ses manuscrits (…) ! Allez donc après cela soutenir encore qu'il n'y eut point d'autodafé. "Mais j'ai vu, moi !" Ils auront tous vu »[195]. Le voir est condition de la foi, à la manière de saint Thomas, et la foi est condition d'apparition de ce qu'il y a à voir : « Une place inoccupée [dans le public] prive d'un acte de foi la métamorphose du comédien qui justement s'achève dans l'acte de foi et par l'acte de foi de ses témoins »[196]. Si le public ne croit pas à la présence effective de Rimbaud sur la scène, le comédien ne pourra jamais devenir Rimbaud. Or le public sait, d'une part, qu'Arthur Rimbaud est mort (problème du statut historique du personnage) ; d'autre part, si toutefois il parvient à mettre suffisamment de côté, par la magie du spectacle, son savoir objectif, il attend de l'apparition qu'elle soit *illuminante*[197]. On comprend dès lors la répugnance (très légitime) de certains metteurs en scène à vouloir attraper Rimbaud de biais. C'est que la question de l'identification y joue son rôle de manière toute particulière.

c) Identification du spectateur

L'acte de foi au théâtre, de même que la déception qui en résulte parfois, est indissociable du phénomène d'identification du spectateur au personnage. Plusieurs aspects ici entrent en jeu ; d'abord la complexité de ce phénomène qu'est l'identification, de quelque type de personnage qu'il s'agisse[198]. Ensuite, le fait que Rimbaud constitue *a priori* une figure d'identification. En lui, il s'agit pour le spectateur de se reconnaître, comme il pourrait se reconnaître en un héros de cinéma. Nous l'avons déjà évoqué, notamment à travers la question de l'appropriation par les courants littéraires les plus variés. Au niveau individuel, une rapide enquête permet de constater que la passion

---

195 Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud. L'année du centenaire*, *op. cit.*, p. 213-214. Voir aussi « Le Centenaire d'Arthur Rimbaud », *Revue de littérature comparée*, 29e année, n° 1, janvier-mars 1955 : « Un court-métrage des *actualités françaises* m'a fait voir, de mes yeux voir, ce qui s'appelle voir, l'*autodafé* dont j'ai mille raisons de penser qu'il ne se passa que dans l'imaginaire des premiers hagiographes » (p. 139).

196 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 175.

197 On peut ici imaginer un parallèle entre la question de l'origine qui nous occupait s'agissant de l'adaptation du texte et le problème de la « reproductibilité » de Rimbaud. Le spectateur attend de l'acteur qu'il restitue l'*aura* de Rimbaud, celui-ci conçu comme objet cultuel et, surtout, seul authentique de la représentation ; nous renvoyons à Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version de 1939, *Œuvres* t. III, Gallimard, « Folio », 2000, p. 269-316.

198 Nous n'avons là encore pas vocation à relancer la question, et renvoyons aux nombreuses études qui la concernent (notamment D. Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire*, *op. cit.*, qui constate un « retrait historique de l'identification » [p. 108] ou R. Demarcy, *op. cit.*, p. 349 *sqq.*).

rimbaldienne se nourrit de cette identification[199]. Citons, au hasard, les mots de Dominique Noguez par exemple, auteur d'une « postbiographie » fictive sur Rimbaud, façon pour lui « de prendre les traits de son héros. De s'y croire »[200] ; ou encore ceux de Borer qui envisage l'identification comme « indécente, insupportable »[201] mais dont on sent qu'il a du mal à y échapper totalement. Plusieurs indices nous en sont donnés dans l'*Adieu à Rimbaud*, qu'illustre un dessin de Pignon-Ernest, représentant les deux visages de Rimbaud et de Borer se reflétant comme en un miroir[202]. Ceux enfin d'Ipoustéguy, qui sculpta le Rimbaud « aux semelles devant [*sic*] » : « Je fus Rimbaud tout le temps de mon ouvrage, du moins. Sinon il serait resté pour moi intouchable »[203]. On peut trouver la source de cette identification dans la nature mythique de la figure rimbaldienne, si l'on considère avec Eliade que « la fonction maîtresse du mythe est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives »[204]. Rimbaud se pose en modèle, non seulement de création au sens large mais surtout de liberté (comme c'était le cas en 1968). Il cristallise une forme d'idéalisme capable de s'appliquer à des domaines et des orientations très divers.

Étiemble n'a de cesse d'insister sur le fait que, dans la mesure où Rimbaud est « prédestiné aux annexions », son image se fait (et se défait d'autant mieux) à partir des commentaires et des critiques, aussi objectifs et centrés sur le texte qu'ils se prétendent. Chacun voit Rimbaud a son image : « Tel qu'en eux-mêmes, hélas ! les critiques le changent, Rimbaud se disloque et s'évanouit »[205]. La première partie du *Rimbaud* d'Étiemble et Gauclère, qui s'intitule « Images de Rimbaud », est introduite, de manière éloquente, par une collection d'« épigraphes »[206] empruntées à divers auteurs. Toutes décrivent un trait particulier de Rimbaud, mais leur agencement souligne combien tout et son contraire a pu être dit sur le poète. Étiemble clôt l'accumulation par un « etc. »

199 Voir les divers entretiens en annexe, p. 419 *sqq*.
200 Dominique Noguez, « Ressusciter Rimbaud », *Rimbaud*, en collaboration avec Jean Larose et Gilles Marcotte, s. l., Le Castor astral, « L'Atelier des modernes », 1993, p. 112.
201 Alain Borer, « Adieu à Rimbaud », art. cit., p. 117.
202 Alain Borer, « Adieu à Rimbaud », art. cit., p. 116.
203 Ipoustéguy, témoignage recueilli par Bertrand Tillier, *Rimbaud l'enfant lettré*, *op. cit.*, p. 12. La sculpture se trouve devant la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris (voir la reproduction en annexe).
204 M. Eliade, *op. cit.*, p. 18.
205 René Etiemble et Yassu Gauclère, *op. cit.*, p. 11.
206 *Ibid.*, p. 19 à 21.

explicite. Rimbaud alimente, avec la même facilité, des courants de pensée divers, souvent même opposés. Mouvements esthétiques, politiques ou idéologiques trouvent chacun matière à s'approprier le mythe et à détourner les enjeux du bouleversement qu'a constitué l'œuvre de Rimbaud. Gilbert-Lecomte va jusqu'à voir le poète « trahi sans cesse par la plupart de ses admirateurs ou esprits bas, qui cherchent à lui faire servir leurs fins innommables et qui se jugent en le jugeant comme ils font »[207]. Annexions abusives et identifications diverses (*Rimbaud, c'est moi, entre autres*, titre Christophe Donner pour un article sur le film d'Agnieszka Holland[208]) ont à la fois permis de mieux connaître Rimbaud et déformé maints aspects de son histoire. Le théâtre, et *a fortiori* le cinéma par son plus grand impact social, constituent des formes privilégiées pour l'expression de ces deux tendances.

Cependant, un problème se pose lorsque l'on réfléchit plus avant sur le mécanisme de l'identification au théâtre. Celle-ci est-elle véritablement envisageable avec un personnage ayant réellement existé, quel que soit ce que l'on pourrait appeler son coefficient mythique ? Si l'on considère avec Denis Guénoun qu'« il n'y a d'identification possible (du spectateur) qu'imaginaire, et donc qu'au "héros" comme entité imaginaire »[209], c'est donc que l'identification avec *Arthur Rimbaud* – né en 1854 et mort en 1891, ayant vécu en tel et tel lieu, connu telle et telle personne, est impossible. En revanche, elle reste possible avec *Rimbaud* en tant que fantasme. Le premier, celui qui a été vu, touché, entendu, a *trop de corps*. Le second reste dans le domaine de l'image et conserve la distance nécessaire, que n'offre pas la personne historique (la distance unidimensionnelle, dans le temps ou l'espace, ne suffisant pas à créer cet écart nécessaire) : « On ne s'identifie qu'avec ce qui est distant – distinct et loin de soi. À défaut, pas d'identification possible (…). L'identification est ce mouvement : de réduction d'une distance qui doit donc être d'abord creusée »[210]. Un autre facteur intervient : dans le processus d'identification théâtrale se glisse l'acteur : « Identification du spectateur : non aux "personnages", mais à l'acteur. Non à l'acteur "image publique" –

---

207 Roger Gilbert-Lecomte, « Après Rimbaud la mort des arts », *Le Grand jeu* n° 2, printemps 1929, p. 26.
208 Dans *La Nouvelle Revue française* n° 548, janvier 1999, p. 36-53.
209 D. Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, *op. cit.*, p. 93. Voir aussi p. 86.
210 *Ibid.*, p. 75.

c'est-à-dire à une fiction encore –, mais à l'acteur "*premier* lecteur" »[211]. Or l'identification à Rimbaud telle que nous la décrivions ne souffre pas d'intermédiaire. C'est d'ailleurs le statut de l'acteur dans ce rapport qui va nous intéresser au début de notre seconde partie, consacrée de manière plus approfondie au personnage que peut éventuellement advenir Rimbaud.

****

Ces remarques nous permettent de proposer quelques premières pistes pour une définition du personnage à même de se constituer à partir de Rimbaud. Notre réflexion a jusqu'ici porté sur les rapports qu'entretiennent mythe littéraire et théâtralité. En réalité, le statut de Rimbaud tel que nous allons l'envisager est double : légendaire, donc apparemment représentable ; historique, donc irreprésentable. Une confusion s'opère dans le fait que l'homme de théâtre qui s'attaque au mythe en est tellement pénétré, qu'il pense pouvoir en faire un personnage. Mais l'expérience prouve que, dans la grande majorité des cas, cette opération ne fonctionne pas en termes d'efficacité théâtrale. Mettre Rimbaud en scène, c'est le moyen de lui faire réintégrer la sphère du mythe, de le rendre à l'inorganique pour se dissimuler sa nature d'homme. Voilà en quoi le théâtre participe au mythe. Il part d'une erreur sur le nom, il rend abstrait ce nom puis veut trouver le corps qui lui correspond. Borer relate l'anecdote d'un postier qui ressemblait de façon criante à Rimbaud ; il vint sonner à sa porte et se proposer « pour le rôle » dans un éventuel film reconstituant la biographie rimbaldienne : « À force d'être nommé, Rimbaud devait prendre corps »[212]. Rimbaud peut-il véritablement prendre corps, et, si oui, comment, c'est ce que nous allons désormais chercher à examiner.

211 D. Mesguich, *L'Éternel éphémère*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1991, p. 58.
212 Alain Borer, « Adieu à Rimbaud », art. cit., p. 121.

Chapitre II : Rimbaud personnage

Dans l'étymologie du mot *mythe*, on entend « qui n'a pas existé », « légendaire », « fictif ». En posant Rimbaud comme personnage, c'est-à-dire comme être fictif, le théâtre révèle la tentation de le faire *effectivement* basculer dans l'irréalité, et d'entériner par ce geste la nature mythique que les arts comme la critique essaient de lui conférer depuis plus d'un siècle. Le premier aspect qui va nous occuper est celui du statut exact que revêt Rimbaud dès lors qu'il est convoqué par la scène. La complexité de ce statut, qui varie en outre selon le type de spectacle auquel on a affaire, nous conduira à développer un travail terminologique précis autour des notions de rôle, de personnage, de type, de héros enfin. Par défaut, il nous faudra opter pour la neutralité du mot *figure*. Ici la figure de Rimbaud sera surtout envisagée à travers les tentatives touchant à la reconstitution biographique ; on ne tiendra pas compte du cas des récitals poétiques, qui impliquent pour l'acteur de s'engager dans un statut très particulier sur lequel nous nous attarderons au dernier chapitre.

A) Statut théâtral de Rimbaud

a) Rimbaud comme héros dramatique idéal

Une fois établie la vision globale de la figure que peut représenter Rimbaud dans l'imaginaire collectif, il devient possible de la confronter au statut du personnage de théâtre. Il importe alors de voir dans quelle mesure il peut endosser cette fonction tout en conservant ses caractéristiques propres. Le mythe tel qu'on l'a dépeint semble servir idéalement de patron à l'élaboration d'une figure théâtrale ; il présente un parcours de vie dont maints aspects offrent prise à l'élaboration dramatique, ou en tout cas fictionnelle. Sa vie personnelle d'abord est riche en situations et en événements propres à stimuler les scénaristes : sa situation familiale de départ (mère autoritaire, abandon du père pendant l'enfance, etc.), sa relation avec Verlaine, ses multiples fugues et voyages allant jusqu'au refus du monde occidental, ne sont que les principaux traits d'une existence dont chaque

anecdote qui nous est parvenue semble apte à jalonner de fascinantes trames narratives, qu'elles donnent lieu à des romans, des films ou des pièces de théâtre. Ensuite, sa place dans l'histoire littéraire elle-même est sujette à dramatisation : le champ lexical de l'innovation, avec son cortège de métaphores révolutionnaires, sert abondamment à inscrire la poésie de Rimbaud au sein d'une épopée de la littérature. Enfin la notion de fugacité, servie par des métaphores « astrales »[1], fait le lien entre le mythe et le caractère proprement dramatique de la figure qu'est Rimbaud : « Le désintérêt que très vite il manifesta à l'égard de sa création, son obstination à traverser la vie avec une rapidité qui a tout d'une urgence, ont contribué à la constituer avant tout en "personnage" défiant la littérature et, par certains côtés, la postérité »[2].

La vie de Rimbaud est facilement envisagée comme un drame ou un spectacle, porteuse de suffisamment de conflits, de rebondissements et d'obstacles pour susciter la tentation d'une scénarisation. Le vocabulaire critique est d'ailleurs imprégné, qu'il s'agisse de décrire l'œuvre autant que la biographie de Rimbaud, de ces métaphores théâtrales touchant à des registres bien spécifiques : « La vie est un théâtre absurde, une farce qu'il veut pourtant bénir », constate Lionel Ray[3], précédé par Yves Bonnefoy qui évoque le « drame métaphysique qui a désagrégé son destin »[4]. Comme le remarque Petre Solomon, « le mot "drame" vient facilement à l'esprit dès qu'on pense à Rimbaud » ; son œuvre serait même selon lui à envisager comme un « psychodrame permanent »[5]. Citons également Jacques Réda, qui estime que « plutôt qu'un enseignement nous avons un spectacle (d'autres disent un mythe, pensant le déprécier) et qui se déploie sans rupture du lycée de Charleville à l'hôpital de la Conception »[6]. Ou encore Alain Borer : « Rimbaud est sans doute le *mythe* le plus puissant de l'histoire de toutes les littératures. – D'autant plus qu'il n'y a pas de *mythe* à proprement parler, mais une histoire vraie qui lui ressemble »[7]. Le passage du mythique au spectaculaire se fait d'autant plus facilement

1 Après le météore de Mallarmé, le champ lexical fut abondamment pillé : comète, éclair, foudre, sidéral, etc.
2 J.-L. Steinmetz, *Arthur Rimbaud, une question de présence*, *op. cit.*, p. 9.
3 L. Ray, *Arthur Rimbaud*, Paris, Seghers, « Poètes d'Aujourd'hui », 1976, p. 36.
4 Y. Bonnefoy, *Rimbaud*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1961, p. 170.
5 Petre Solomon, « La Vision dramatique de Rimbaud », *Rimbaud multiple*, Actes du colloque de Cerisy de 1986, Bedou & Touzot, 1986, p. 198.
6 Jacques Réda, « En bloc », *Aujourd'hui Rimbaud...*, enquête de Roger Munier, Paris, Les Lettres modernes, « Archives » n° 160, 1976, p. 106.
7 Alain Borer, « Lignes de fuite », art. cit., p. 39.

que l'on dispose d'un matériau anecdotique idéalement dosé (à l'instar du matériau iconographique). La brièveté de son existence permet, outre le tragique attaché à l'idée de mort précoce, de l'envisager sans difficultés dans son intégralité. Nulle chute, nulle dégénérescence dans l'œuvre-vie d'Arthur Rimbaud : il n'en a pas eu le temps. On a donc affaire à un parcours bien réel, qui semble atteindre à la perfection dramatique.

On est alors en droit de penser que Rimbaud apparaît comme un personnage idéal, le modèle même du « héros » légendaire[8] qui renoue les liens entre structures mythiques et structures théâtrales ; au théâtre, « le personnage s'est constitué dans un va-et-vient entre les images du mythe et les représentations de la vie »[9]. Le personnage de théâtre a donc une fonction de relais entre légende et réalité, et se constitue à partir de modèles idéaux façonnés par l'imagination de l'acteur[10]. Il appartient à cette « famille de fantômes » dont parle Robert Abirached après Diderot, fantômes « créés par le rêve humain qui (…) n'a cessé d'élaborer des mythes pour tenter de déchiffrer l'envers des choses, ou de réduire au moins leur illisibilité »[11]. Cependant il est possible que s'opère ici une confusion entre la volonté de retrouver les structures mythiques du théâtre et le fait de *dramatiser* un mythe comme celui de Rimbaud. C'est-à-dire que la distance qui sépare naturellement le public d'une figure aussi fascinante, pour toutes les raisons que nous avons déjà dites, que peut l'être celle de Rimbaud, cette distance est confondue avec celle qui sépare nécessairement le héros de théâtre du spectateur. Dans la perspective aristotélicienne, Rimbaud se situe du côté des héros tragiques, support d'une mimésis de l'homme supérieur. Car même les traits stigmatisés chez lui comme « vicieux » sont systématiquement interprétés, on l'a vu, dans une perspective fantasmatique. Rimbaud apparaîtrait donc comme le héros idéal, non seulement au sens mythologique, désignant

---

8 Même si l'on a conscience que le « héros » au sens idéaliste du terme a déserté la scène (voir D. Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire*, *op. cit.*, p. 108) ; il s'agit surtout ici de voir comment la biographie et la figure rimbaldiennes sont revêtues d'un potentiel de *fictivité* et de narrativité. Il n'est cependant pas interdit de rêver sur une comparaison certes anachronique, mais éloquente, entre les attributs du héros classique tels que les décrit, par exemple, Jacques Scherer (*op. cit.*, p. 20 *sqq.*) et ceux qui sont traditionnellement attribués à Rimbaud : beauté, jeunesse, témérité, malheur, etc.

9 R. Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, *op. cit.*, p. 52. Voir aussi Antoine Vitez : « Toujours le théâtre a balancé entre la représentation de l'Eternel et celle du Temporel, de l'Universel et du Particulier, de l'Immortel et du Mortel. On tente ici l'équilibre impossible – parce que tout le théâtre est fait de cette oscillation » (A. Vitez, « Notes » du 6 avril 1975, *Écrits sur le théâtre, 2 - La Scène, 1954-1975*, Paris, P.O.L., 1995, p. 443).

10 Sur ces questions, voir la réflexion menée par Denis Guénoun sur la « nature du rôle », à partir du *Paradoxe du comédien* de Diderot (*Le Théâtre est-il nécessaire*, *op. cit.*, notamment p. 70-71).

un mortel divinisé, mais aussi au sens plus littéraire de personnage légendaire. Mais il ne suffit pas de dire que Rimbaud offre une distance propre à l'identifier aux personnages héroïques traditionnels ; il faut voir dans quelle mesure il est à même, en tant qu'il est exploité à la scène ou à l'écran, de remplir les conditions spécifiques attachées à la fonction de personnage.

Le problème est ici de voir sur quel mode il est à même de proposer autant d'efficacité que n'importe lequel des personnages éprouvés du répertoire. Or, partant de l'idée d'un Rimbaud mythique, deux positions sont tenables. La première est finalement commune à un certain nombre de ceux qui ont voulu aborder Rimbaud au théâtre et au cinéma. Elle revendique l'impossibilité pour une figure mythique de s'incarner en un acteur, soit que l'incarnation de chair et de sang ne siée pas à une figure si sacrée, soit que tout simplement le transfert dans l'altérité ne soit envisagé comme impossible. Charles Brabant justifie de la sorte son choix de ne jamais *montrer* l'être Rimbaud dans son film[12] : « 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 l'Olympe. Et on ne peut pas personnifier les dieux… »[13]. C'est également le discours que tiennent Jean Teulé, Pierrette Dupoyet ou encore Jean-Pierre Cliquet et Jean-Louis Cousseau. Faure et Renault ne font pas autrement en focalisant leur attention sur Verlaine, Rimbaud restant plus ou moins suggéré et n'apparaissant jamais en tant que tel.

Inversement, on peut considérer que, dans la mesure où Rimbaud a accédé, dans l'imaginaire collectif, à un statut légendaire, il est à même de se mesurer à des figures de cet ordre, qu'elles appartiennent ou non à l'histoire (Phèdre ou Jules César, Richard III ou Œdipe sont considérés du même œil et classés ensemble dans la catégorie des « héros » de théâtre). La distinction opérée par Abirached entre les différents modes d'inscription du personnage dans l'imaginaire collectif est à ce titre éclairante :

---

11 R. Abirached, *op. cit.*, p. 49.

12 En effet, si ses lettres et textes sont lus, c'est en voix *off* ou explicitement « récités » ; on entend également en *off* la voix de Rimbaud enfant dans un dialogue imaginaire avec son camarade Delahaye. Lors des promenades autour de la place Ducale à Charleville, la caméra prend la place des yeux du promeneur, de même que lors du voyage en civière reconstitué la vue est prise depuis le brancard où Rimbaud était censé reposer. Or quand on voit le brancard en question depuis l'extérieur, il est vide.

13 Charles Brabant, émission « À cœur ou à raison ». La revue *Rimbaud vivant*, commentant ce film et en imaginant une version « idéale », conservera cette volonté de ne pas incarner le poète (***, « Un film sur Rimbaud », *Rimbaud*

> Le personnage est tantôt en consonance avec la mémoire de son public, et il porte alors les reflets parfaitement repérables d'un système d'images exemplaires, valorisées par l'idéologie de son époque et rassemblées dans un trésor pour l'usage des générations suivantes. Tantôt il est relié à un imaginaire social, producteur de types familiers à chacun et où chacun, dans la collectivité, aime à reconnaître sa vision de la vie quotidienne, des croyances et de la morale du groupe : il est alors soumis à un code, admis par tous, qui fonde une typologie générale des rôles et des modes d'expression. Tantôt enfin, le personnage est en liaison avec les instances fondamentales de l'inconscient collectif, et on perçoit alors en lui, par transparence, le filigrane des ombres archétypales (…). Ce qui nous paraît constant, c'est la relation étroite entretenue par le personnage avec le rêve d'un groupe humain, selon un processus complémentaire de celui qui lui impose les marques de l'individualité concrète.[14]

Quel que soit le niveau de cette « cristallisation », il faut souligner l'importance que revêt dans la constitution d'un personnage la part faite à la représentation collective.

On peut rappeler utilement de quelle manière Anne Übersfeld convoque l'idée de « connotation »[15]. Son intérêt repose notamment sur le fait que cette notion intervient dans la représentation plus que dans le texte, dans la mesure où les références demeurent extra-textuelles et liées à la légende ou aux discours entourant le personnage. Les connotations multiples, qui entourent une figure aussi solidement ancrée dans l'imaginaire collectif que l'est celle de Rimbaud, lui fourniraient alors l'aptitude à s'inscrire dans une logique de personnage telle que la suggère Abirached : « *persona*, *character* et *typus*. Faux visage, interposé entre l'homme et le monde ; constellation de marques laissées par le réel et qui peuvent faire effet de réalité ; présence, en filigrane, d'un patron originel et d'un modèle fondateur, qui sont établis dans l'imaginaire »[16]. Nous intéresse cependant de voir à quel point Rimbaud peut constituer l'un de ces modèles fondateurs, au sens où le mythe *est* fondateur comme nous le rappelions en citant Eliade. La question, pour être résolue, doit passer par l'examen du statut exact que revêt la figure de Rimbaud au moment où elle est confrontée à la scène ou à l'écran, et plus généralement à la fiction.

---

vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 16, 1979, p. 40-44).
14 R. Abirached, *op. cit.*, p. 42.
15 A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 100.
16 R. Abirached, *op. cit.*, p. 17.

b) Rôle ou personnage ?

Nous avions au chapitre précédent préféré la notion de personnage à celle de rôle ; il importe à présent de nous justifier sur ce point. Il semble utile d'examiner de plus près les différentes définitions possibles de ces termes, afin de voir de quel statut Rimbaud est le mieux à même de satisfaire les critères. Certaines définitions, telles qu'elles ont été solidement formulées par Anne Übersfeld[17], peuvent nous fournir une base de réflexion sur un sujet complexe, où les nuances terminologiques ne sont pas toujours établies avec clarté. Il n'est pas question de faire entrer Rimbaud dans les schémas de Souriau ou de Greimas, que la théoricienne rappelle utilement, et dépasse elle-même. Partons donc des distinctions qu'elle a finalement retenues. La notion d'*actant* tout d'abord ne nous semble pas pertinente ici, dans la mesure où elle intervient à un niveau macro-structurel, c'est-à-dire dans le cadre d'une pièce de théâtre matériellement définie. Car quand bien même l'on choisirait de partir d'un texte proche d'un modèle dramatique, comme une reconstitution de la vie de Rimbaud, sa matière ne saurait être analysée dans les mêmes termes que celle d'une pièce de théâtre au sens traditionnel. La notion d'*acteur*, qu'Anne Übersfeld convoque ensuite, ne convient pas non plus, puisqu'elle nécessite d'être comprise sous le rapport de l'action (entendue comme déroulement d'un procès) et du rapport à l'autre, ce qui ne concerne pas nécessairement le cas qui nous occupe.

En effet, d'une part, Rimbaud peut apparaître seul en scène. Il ne se définit pas au sein d'une structure dont d'autres personnages constituent les nécessaires adjuvants. D'autre part, il peut ne réaliser aucun des actes que l'on pourrait isoler dans sa biographie ; aucun n'apparaît comme *nécessaire* (pas même l'écriture). C'est d'ailleurs dans la volonté de le définir par certains de ces actes-types (tels ceux du poète maudit dont on parlait plus haut : écrire, mais aussi se droguer, souffrir, se disputer avec Verlaine, etc.) que naissent les stéréotypes réducteurs. L'*acteur* au sens où l'entend Anne Übersfeld se définit à travers un certain nombre de ces « traits caractéristiques » dont aucun n'est nécessaire à la représentation. Le mot de « mythème », qu'elle emprunte à

17 A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, chap. 2, p. 43 à 87 et plus particulièrement p. 47 à 79.

Lévi-Strauss[18], ne peut manquer de nous séduire si l'on envisage nos considérations précédentes. Übersfeld reconnaît par ailleurs que la notion d'*acteur*, ou plutôt sa différence d'avec les autres notions convoquées, reste quelque peu confuse.

La nécessité où nous sommes de renoncer à ces premières catégories est déjà un indice des difficultés que l'on rencontre à vouloir identifier Rimbaud à un personnage. Ce concept charrie de toute façon, comme en sous-entendu, les précédents que nous avons dû éliminer. La notion de rôle paraît plus subtile ; elle rejoint davantage la dimension mythique que nous avons abordée. En effet, le rôle n'est lisible qu'à partir d'une structure communément admise, reflet de valeurs sociales prédéterminées. On est alors en droit de se demander dans quelle mesure ce schéma est applicable à Rimbaud. Si l'on fait ici appel au mythe, le rôle serait alors celui du « Poète maudit », conçu comme unité déterminée dans la structure codée qu'il habite. La différence essentielle entre l'acteur et le rôle résiderait alors dans le fait que le premier est déterminé par ses actes dans la structure de la pièce, tandis que le second l'est par son statut ontologique, historiquement et socialement déterminé. Mais l'on s'aperçoit vite que ces concepts sont tous deux aussi réducteurs l'un que l'autre, vis-à-vis de l'individu à part entière que demeure Rimbaud.

La notion de rôle fonctionne effectivement sur le mode de « l'enveloppe », du « contenant » générique : on parle d'un *rôle* de « jeune premier » plus facilement que d'un *personnage* de « jeune premier ». C'est que la notion d'emploi intervient dans la conception du rôle beaucoup plus que dans celle de personnage. L'idée de premier rôle s'oppose ainsi à celle de personnage principal par la dimension plus générique qu'elle recouvre. D'ailleurs, à la limite, plusieurs personnages peuvent avoir le même rôle, le terme se réduisant alors à une fonction, ou à un ensemble simple de caractéristiques psychologiques ou sociales. La notion reste moins large que celle de type, qu'un défaut de détermination confine souvent au cliché. Elle est cependant fort limitative, et oblige une figure comme celle de Rimbaud à être cantonnée à certains aspects de son être, qu'il s'agisse de l'écrivain rebelle ou du voyageur désabusé. Ici la notion de personnage se

18 A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 81.

révèle à nouveau plus satisfaisante car plus précise, et convient mieux dès lors à l'être déterminé qu'est Rimbaud.

c) Personnage ou figure ?

Quelques rappels terminologiques seront de nouveau utiles. Si le rôle est un ensemble simple, le personnage est un « ensemble complexe » ; il fonctionne à la fois comme un « lieu de fonctions », selon une critique de type sémiologique, ou comme la « copie-substance » d'un être, tel que l'on peut l'envisager sur un mode plus intuitif[19]. Une comparaison avec le personnage de roman peut nous éclairer : « Ni Raskolnikov ni Fabrice del Dongo ni Perkins ne peuvent (…) être portés sur la scène sans y perdre l'essentiel de leurs qualités et, singulièrement, ce qu'on appelle leur psychologie : si on les y reconnaît, c'est à force de multiplier autour d'eux les références et de projeter en ombre portée sur les planches ce qu'on a appris d'eux dans les livres »[20]. Les déterminations qui caractérisent le personnage de roman sont beaucoup plus précises qu'au théâtre. La scène ne permet pas l'explication psychologique au-delà de certaines limites ; dans la mesure où elle s'arrête aux actes, elle n'exige pas, voire refuse dans le même mouvement trop de caractérisation. La raison en est que sur la scène le personnage existe dans la relation, et que c'est celle-ci qui va lui donner un certain nombre de ces déterminations ; « le théâtre se définit par la relation triangulaire qu'il met en œuvre entre le personnage, l'acteur et le spectateur (…). À la scène seulement, le personnage rencontre sa matérialité, le signe sa signification et la parole son destinataire »[21].

Nous avons introduit au début de ce chapitre la notion de *figure* ; or celle-ci revêt, chez Jean-Pierre Sarrazac, un sens tout particulier qui l'amène à une définition du personnage qu'il définit comme moderne, le personnage « rhapsodé »[22]. Ce que Sarrazac entend par figure, c'est le personnage en tant qu'il est dépossédé de toute détermination

19 A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 87-89. Voir aussi p. 92.
20 R. Abirached, *op. cit.*, p. 7.
21 *Ibid.*, p. 8-9.
22 Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *L'Avenir du drame*, édition revue et corrigée, Circé/poche, 1999 (Lausanne, L'Aire, 1981 pour l'édition originale), p. 84 *sqq.* Voir également notre développement sur le théâtre rhapsodique, *supra*, p. 255-262.

naturaliste, « organique, biographique, psychologique, etc. »[23]. C'est un personnage *à construire* et qui de ce fait ne saurait s'inspirer de figures déterminées comme celle de Rimbaud. On pourrait en revanche associer ce statut de figure à celui qui est en jeu dans le récital[24], ne serait-ce que parce que, dans ce cas précis, le *je* qui parle ne saurait non plus être nommé. Se pose en effet lorsque l'on parle de personnage la question du *nom*, qui est ce qui permet de l'identifier immédiatement, sur la page comme dans l'espace scénique. Le nom fonctionne pour le personnage comme la détermination individuelle première : « La mise en question "moderne" du personnage passe par la mise en question du nom »[25]. Übersfeld souligne ensuite combien la disparition des déterminations individuelles libère, d'une certaine façon, l'acteur.

Or Rimbaud n'offre *que* des déterminations individuelles. C'est parce qu'il est un individu avant d'être un personnage qu'il est si compliqué à incarner. L'individu au théâtre a pour fonction « non seulement de renvoyer à un référent historique par le moyen de l'*effet de réel* de son individualité concrète (marquée par exemple par un nom connu), mais de montrer l'insertion de l'individu dans un contexte socio-historique déterminé »[26]. La théâtralisation modifie le « personnage-texte » ; cela pose problème quand il s'agit d'un individu déterminé comme l'est Rimbaud. Anne Übersfeld classe ensemble Thésée et Napoléon[27] sous le rapport de leur nom qui, connu par la légende ou par l'histoire, leur devient une détermination au niveau du texte équivalente à celle du masque au niveau de la représentation. Or ce qui était vrai selon nous pour Jules César l'est déjà moins pour Napoléon. Le rapprochement dans le temps se faisant, et surtout le nombre des déterminations individuelles attachées à la figure historique augmentant, il devient de plus en plus difficile à celle-ci de demeurer au niveau du personnage et de conserver un statut légendaire.

Ce problème de l'individualité n'est pas une spécificité rimbaldienne, il est vérifiable pour tout personnage historique ; la différence tient peut-être à la dimension mythique dont Rimbaud est revêtu, et qui lui permet apparemment de passer du côté de

23 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 86.
24 Voir *infra*, sur « L'Acteur sans rôle », p. 444.
25 A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 102.
26 *Ibid.*, p. 103.

ces *fantômes* dont parle Abirached, ou encore à l'obsession de la ressemblance qui naît de l'image précise que l'on s'en fait. En même temps, si ces figures sont trop éloignées dans le temps, leurs physionomies s'avèrent peu crédibles. En témoignent les remarques, déjà citées, de Barthes sur le peu de vraisemblance dans l'interprétation contemporaine du peuple romain. Le poids des déterminations individuelles de chaque figure est donc loin d'être toujours identique, ce qui suffit à changer la perception que l'on a d'elle. L'individu, tout effacé qu'il soit par le mythe, tient une place qui le rend difficilement réductible à la fiction. Dire que Rimbaud appartient à la légende se révèle finalement faux, sinon par métaphore. On touche ici au problème principal, qui est celui de l'individualité d'un personnage ayant historiquement existé.

B) Le problème du personnage historique

a) Le personnage ouvert

Il ne faut pas confondre l'inscription du personnage dans l'imaginaire, qui se nourrit du passé historique comme le stéréotype se nourrit du réel, et la possibilité pour tout personnage historiquement déterminé d'acquérir un statut théâtral :

> Cette dignité qu'il reçoit de l'imaginaire religieux ou culturel, le personnage de théâtre la trouve également dans l'histoire, qui lui confère le même sceau authentificateur et la même assurance d'être reconnu. Là aussi, il se pose par rapport à un modèle accepté de tous et il s'inscrit dans une représentation que la société élabore d'elle-même, pour comprendre ses déviations passées, valoriser son image présente ou infléchir les lignes de son avenir. Mais (…) il faut ajouter que le personnage, s'il a son répondant dans l'histoire, ne saurait être qualifié d'« historique ». Il est trop évident qu'il n'est chargé ni de communiquer des informations ni d'établir des faits (…) : il ne doit compter qu'avec les données du vraisemblable et du nécessaire (…). Inévitablement, alors, le personnage introduit dans l'histoire le travail de l'imaginaire, puisqu'il en reprend les faits dans une construction active et leur confère l'intelligibilité de la représentation.[28]

Malgré l'inspiration historique qui peut présider à sa constitution, le personnage doit conserver une spécificité dont l'absence le rendrait inapte à accueillir l'acteur ; cette

---

[27] A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 111.

spécificité, c'est celle de l'*ouverture* du personnage dont parlait Jean Vilar[29]. Robert Abirached reprend sa formule et la complète : « s'il appelle l'effraction d'une infinité d'interprètes, il leur préexiste et leur subsiste. Mais (…) cette ouverture lui donne accès aux deux espaces du réel et de l'imaginaire »[30]. Le personnage se construit tout autant à partir de données imaginaires, laissées à l'arbitraire de la représentation, que de données tirées du réel. Ces dernières peuvent tenir à l'emprunt d'un *nom* historiquement préexistant et attaché à quelques traits déterminés – mais seulement quelques-uns –, ou à l'exploitation de types observables dans la société. L'interprétation du metteur en scène, du spectateur et surtout de l'acteur, a besoin de cet espace pour se déployer.

C'est donc l'acteur qui apporte au personnage les déterminations qui lui manquent. Dès lors, le problème majeur que pose le personnage historiquement déterminé est bien qu'il n'offre pas ces lacunes. Le schéma est exactement le même que celui que nous avons établi concernant les rapports entre le texte théâtral et le texte poétique, ce dernier n'étant pas disponible pour le passage à la représentation matérielle[31]. Sans doute, en dépit des plaintes souvent formulées à cet égard et qui ont fait l'un des aspects du mythe, en sait-on encore trop sur Rimbaud : il lui manquerait alors la part d'indétermination nécessaire au personnage et à son efficacité. On pourrait penser que les quelques lacunes qui subsistent dans sa biographie seraient à même de fonctionner comme des ouvertures disponibles pour l'acteur. Néanmoins, elles demeurent insuffisantes pour offrir au personnage ce statut intermédiaire, entre réalité et imaginaire, qui fait toute la complexité du personnage de théâtre, tel que le définit Robert Abirached évoquant le « statut fantomatique (…) qui caractérise, aux lisières de la réalité et de l'imaginaire, le personnage de théâtre »[32].

La spécificité du personnage théâtral se construit dans cette tension constitutive. Par un double mouvement, le personnage emprunte à deux modalités en apparence opposées pour être à même de se construire et de remplir sa fonction, laquelle consiste à devenir réel par l'intermédiaire de l'acteur. C'est-à-dire que pour pouvoir accueillir un

---

28 R. Abirached, *op. cit.*, p. 45.
29 Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 66.
30 R. Abirached, *op. cit.*, p. 28-29.
31 Voir *supra*, p. 192-199.

acteur, et surtout, des acteurs *différents*, il a besoin d'appartenir dans une large mesure à l'indécision. On voit bien comment la nécessité d'un vide à remplir se fait jour pour imaginer d'une figure qu'elle soit incarnée. Les comédiens interviennent pour remplir ce vide, et c'est pourquoi ils peuvent se succéder, avec plus ou moins de bonheur, dans l'incarnation d'un même personnage sans en modifier (*a priori*) les traits fondamentaux : « ces personnages sont en attente d'individualisation, et ils sont aptes à se particulariser jusqu'à l'infini »[33].

Il est pourtant possible de nuancer cette intégrité du personnage mille fois incarné ; celui-ci est nécessairement modifié au fil du temps, dans l'imaginaire collectif, par les interprétations majeures qui en sont faites. On va ainsi voir Phèdre avec la mémoire des grandes actrices qui l'ont incarnée, le Cid en n'oubliant jamais Gérard Philipe, etc. Georg Simmel formule sur ce point une pensée qui nous est un apport précieux ; il définit la nature de l'art de l'acteur à travers la possibilité, pour le personnage, d'être incarné par différents interprètes sans que l'on puisse décider d'une vérité de l'interprétation, ce qu'il qualifie de « phénomène étonnant »[34]. Pour cela, il souligne la nécessité d'un « moyen terme, une chose idéale, une exigence : comment cette individualité de comédien, actuelle, active dans le domaine du sensible, doit mettre en forme ce rôle donné dans le domaine littéraire »[35]. Ce moyen terme récuse la possibilité d'un comédien *parfaitement rimbaldien par hasard*, celui qui, par exemple, présenterait d'emblée les attributs physiques de la silhouette rimbaldienne et serait le comédien d'un seul rôle, d'un seul type : le type Rimbaud.

Mais il faut surtout retenir l'idée que le personnage constitue au départ un ensemble de traits signifiants définis par l'écriture, et qui ne doit obtenir sa « livre de chair » selon l'expression de Dullin[36], qu'au moment de l'incarnation, à laquelle il ne fait « que se *prêter* »[37]. La métaphore vestimentaire fonctionne ici de deux façons : l'ensemble de signes que constitue le personnage s'habille du corps de l'acteur, comme le

---

32 R. Abirached, *op. cit.*, p. 8.
33 *Ibid.*, p. 21-22.
34 Georg Simmel, *La Philosophie du comédien*, Belfort, Circé, « Penser le théâtre », 2001, p. 100. Voir aussi la préface de Denis Guénoun, *Du Paradoxe au problème*, p. 19-20.
35 *Ibid.*, p. 72.
36 Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieutier, 1946, p. 34.

corps de l'acteur se vêt des signes définitoires du personnage (nom, fonction, type psychologique sommaire éventuellement). Ce vêtement s'oppose par sa dimension abstraite à l'organicité non modifiable de l'acteur : si le personnage « avait une complexion naturelle, il serait naturalisable comme un animal saisi dans la paille et bon pour le muséum, sous la forme d'une statue fixée une fois pour toutes ; mais, constitué de signes qui lui confèrent de la vie un relief sans le référer à un unique signifié, il est disponible à toutes les inscriptions dans le monde matériel et dans le monde intellectuel »[38]. Il faut se méfier de la perception du personnage comme forme vide, trop réductrice. Daniel Mesguich rappelle que « le personnage n'est pas une forme ; c'est l'acteur qui est sa forme momentanée »[39]. Néanmoins, si sa structure est solide du fait de son inscription dans le schéma de l'action et dans la mimésis, il lui manque toujours la chair. Il est ce corps inorganique qui nous occupait précédemment.

Comment, dès lors, *vider* en quelque sorte le personnage qui a existé en tant que personne, comment le rendre au domaine pur des signes ? Car le problème est bien un problème d'interprétation. Ce qui manque au personnage historique, en particulier un personnage comme Rimbaud auquel on a attribué maintes caractéristiques psychologiques, c'est la disponibilité à l'interprétation. Son existence attestée (de même que les témoignages qui le décrivent) l'enferme dans un certain nombre de déterminations rigides qui limitent les possibilités que doit offrir le personnage de théâtre. Au contraire du personnage de théâtre qui « n'a pas une vérité » et « fonctionne plutôt selon les lois de la vraisemblance »[40], Rimbaud est porteur de sa vérité d'homme, quelque inaccessible qu'elle soit pour nous. Surtout, il a sa propre *psyché*[41], ce que l'on ne peut dire du personnage de théâtre. Vouloir rendre Rimbaud vraisemblable, c'est nécessairement forcer la réalité. C'est adapter à des circonstances esthétiques ou idéologiques un contenu qui refuse toute manipulation de cet ordre, et qui réclame son intégrité du fait de son inscription dans l'histoire. Dans cette distorsion du réel réside l'impossible

---

37 R. Abirached, *op. cit.*, p. 130.
38 *Ibid.*, p. 39.
39 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 169.
40 R. Abirached, *op. cit.*, p. 36.
41 Voir Anne Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 104, et Robert Abirached, *op. cit.*, p. 50-51.

représentation, dans la mesure où l'on est, avec le personnage historique, dans le domaine du *vrai* – quels que soient les doutes liés à des sources plus ou moins fiables.

Rimbaud n'existe pas sur le papier, et c'est bien ce qui rend difficile le fait de l'assimiler à un personnage de théâtre. Il n'est pas ce « moment vivant de l'écriture »[42] dont parle Mesguich, ou encore cet « être de mots, qui vit à proportion qu'il se dit lui-même »[43] qui fait le personnage selon Abirached. Rimbaud ne *se dit* pas en tant qu'être. Le texte dont on part pour constituer un objet de théâtre *n'est pas* une pièce de théâtre. Ce n'est pas même une fiction : c'est sa vie. De plus, la parole, en tant qu'elle peut être définie comme celle de Rimbaud, reste non identifiable. Elle est surtout irréductible à une « étendue de parole »[44] semblable à celle du personnage de théâtre. Si l'on renvoie aux analyses de la partie précédente, on s'aperçoit que même les montages ne satisfont pas à la reconstitution d'un discours ; et l'on aura beau tenter de reconstituer, comme le fait Dominique Noguez, les paroles qui lui sont attribuées[45], il demeure impossible de délimiter la parole rimbaldienne. À moins que l'on ne décide qu'elle se limite aux textes poétiques, mais même dans ce cas il demeure difficile de déterminer une véritable unité vocale.

De fait, les textes poétiques sont difficilement assimilables à un discours au sens propre, et encore moins à un message. Le travail d'Olivier Thébault tente de dépasser cette impossibilité, en donnant comme quotidien le discours poétique. C'est là ce que recherchent tous les auteurs de reconstitution, mais Thébault fonde cette recherche sur une démarche inverse. Il n'injecte pas, dans le discours quotidien, des fragments de poèmes, stratégie dont on a pu étudier des exemples plus haut et qui aboutit le plus souvent à banaliser la parole poétique. Bien plutôt, il affirme cette dernière comme si elle-même *était* la parole quotidienne, en la posant comme cadre du discours. Le texte d'*Une saison en enfer* commande la structure de son montage, dans lequel sont insérés des fragments de lettres, notamment dits par la mère. Le présupposé consiste à établir la parole poétique comme mode quotidien d'expression pour Rimbaud, opposant cette

42 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 171.
43 R. Abirached, *op. cit.*, p. 23.
44 Voir Anne Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 105-106 et 109-110.
45 D. Noguez, « Paroles attribuées à Rimbaud », *Œuvre-vie*, éd. cit., p. 865-903.

magie du verbe à la langue apoétique de la mère. C'est pour Thébault le moyen de manifester la distance qui existe entre la mère et le fils, leur impossibilité à communiquer, et de créer ainsi un lien naturel entre texte et biographie.

b) Problème de temporalité

Une question se pose à quiconque aspire à faire de Rimbaud un personnage : celle du Rimbaud à aborder, de l'aspect de son existence à privilégier. Le choix est à opérer, pour faire simple, entre la première et la deuxième période. Victor Segalen a établi de manière explicite cette dualité dans les études rimbaldiennes en énonçant, dès 1906, la formule qui fera école : le « Double Rimbaud »[46]. On peut s'interroger sur la légitimité de cette dichotomie, souvent remise en cause au nom du *pendet interrupta* déjà cité que formule Verlaine[47], et qui est l'occasion pour Pierre Petitfils de fournir à la biographie rimbaldienne une unité tragique rappelant nos remarques précédentes : « La vie de Rimbaud, parce qu'elle fut brève (trente-sept années), doit être appréhendée dans sa totalité (…). On va au devant de contresens en portant des jugements hâtifs sur des épisodes isolés de sa vie, sous le prétexte qu'elle est trop décousue. Apparence trompeuse, car elle a au contraire la logique d'une tragédie grecque »[48]. Néanmoins la distance qui sépare le Rimbaud des 14-19 ans d'avec celui des 20-37 ans est confusément lue comme celle qui sépare le poète de l'homme.

Le théâtre (ou le cinéma), lorsqu'il traite la seconde période de la vie de Rimbaud, refuse explicitement, au nom d'une forme de respect sacralisant, d'aborder la dimension poétique de la figure rimbaldienne. C'est en outre une manière d'éclairer l'œuvre que de traiter la vie, même postérieure à la création. La richesse de cette seconde période n'intervient que secondairement pour justifier ce choix[49]. Plusieurs problèmes se posent alors ; en premier lieu, celui de la légitimité. Le traitement d'un Rimbaud qui n'a plus son autorité de poète peut-il encore garantir son statut légendaire ? Il importe alors de juger

46 Victor Segalen, *Le Double Rimbaud*, *Mercure de France*, 15 avril 1906, rééd. A Fontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire, Fata Morgana, 1986.
47 Voir notamment les thèses d'Alain Borer (références dans la bibliographie, p. **???**).
48 Pierre Petitfils, *Rimbaud*, *op. cit.*, p. 10.
49 Comme c'est le cas chez Torrent par exemple, qui voit dans ces lettres d'Afrique « le souci de l'inventaire d'un monde sinon, carrément, de son invention » (lettre personnelle du 13 mars 2001, déjà citée).

de la théâtralité propre de ce « deuxième Rimbaud » : le Rimbaud africain est-il en effet aussi apparemment théâtral que le poète maudit, aspect qui semble pouvoir faire légitimement l'objet d'un traitement théâtral ? Mais plus subtilement, il convient de voir comment l'acteur peut être Rimbaud, l'homme, sans quitter le terrain poétique. Laurent Malet formule ainsi l'exigence qui était la sienne au moment d'incarner, dans *L'Homme aux semelles de vent*, un Rimbaud qui n'écrit plus mais qui continue de porter la charge poétique de ses écrits passés : « 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 ». Jean-Louis Benoît formule la même exigence, écrivant le scénario du même film : « 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 »[50].

Ce choix du Rimbaud africain nous semble reposer plus généralement sur le problème de temporalité auquel se confronte toute tentative de reconstitution. Rimbaud existe sur l'étendue de toute une vie, dans ses différents avatars, alors qu'un personnage fictif n'existe que dans le temps du récit que développe la pièce ; il n'a pas d'antériorité ou de postérité vis-à-vis des faits représentés, et le passé (ou le futur) n'existe pour lui qu'en tant qu'il est mentionné dans le présent de la pièce. L'unité dans le temps, au-delà des règles plus ou moins désuètes qu'elle évoque, est une nécessité de la création théâtrale, pas au sens limitatif du terme mais plutôt dans le sens où elle conditionne la nécessaire unité d'action. La notion de *permanence*[51] du personnage convoquée par Übersfeld ne peut pas fonctionner dans le cas d'une reconstitution biographique. Avec Rimbaud, il y a un danger supplémentaire, conséquence d'un double faisceau de causes liées aux notions d'énigme et de fascination. Jean-Luc Steinmetz exprime le risque, malgré l'homogénéité romanesque apparente de la biographie rimbaldienne, présent dans la volonté de lui donner *effectivement* la forme d'une fiction à travers une « cohérence *a posteriori* » ou un « poudroiement d'anecdotes », et à « prélever, durant ces quelques années, des faits qui se répètent, des "thèmes" qui, mis en relation, risqueraient de donner

50 Jean-Louis Benoît, extraits du dossier de presse. Voir aussi les entretiens avec Laurent Malet et Jean-Louis Benoît, en annexe, respectivement p. 435 *sqq.* et 484 *sqq*.

de lui un portrait unique, invariable »[52]. Là encore, le danger provient d'une systématisation, d'une simplification unifiante susceptible de limiter le potentiel sémantique d'un texte comme d'une biographie.

Dans les tentatives de reconstitution de la vie de Rimbaud, il est possible de lire un conflit. Celui-ci s'exerce entre le désir d'exhaustivité et la conscience que, pour atteindre au rôle et donc au théâtre, la synthèse est nécessaire[53]. Ce conflit se traduit par certains choix de limitation dans le temps de la période traitée : chez Grève et Camarat, elle s'étend de l'enfance au départ pour l'Orient ; chez Walter, Hampton[54], Lüscher et Défossez, c'est le moment de la relation avec Verlaine qui est privilégié (la scène de l'arrivée de Rimbaud à Paris pouvant être considéré comme un lieu commun de la reconstitution rimbaldienne), de même que chez Bourseiller qui imagine en outre une ultime rencontre entre les deux poètes à la veille de la mort de Rimbaud. Torrent et Rivière quant à eux décident de ne traiter que la partie africaine de sa vie.

Rachline et Malet tentent une synthèse en se concentrant sur un moment très précis, et il est vrai peu traité, de la vie du poète : le mois précédant sa mort où, amputé, il se languit dans la ferme familiale, entouré de sa mère et de sa sœur. Maurice Bazy, enfin, synthétise à l'extrême, puisque sa courte pièce s'étend cette fois sur les quelques heures (traitées de façon tout à fait fantaisiste) qui précèdent la mort de Rimbaud. On voit combien il demeure impossible de fixer toute une vie en un seul moment de théâtre, puisque le personnage n'existe que sous le seul rapport d'un moment dans le temps (Bérénice n'existe que dans ce moment où aimant Titus elle se voit chassée de Thèbes, etc.). La successivité des événements historiques ne permet pas une compréhension globale de la vie et encore moins de l'œuvre d'un poète. Dans le théâtre épique tel que Brecht le définit, où pourtant « la présentation du personnage doit impérativement s'étendre sur toute sa vie ou, à tout le moins, sur une tranche significative de son existence », une réserve suffit à faire comprendre la nuance entre le personnage brechtien,

---

51 A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 92 et 101.
52 J.-L. Steinmetz, *Arthur Rimbaud, une question de présence*, *op. cit.*, p. 289.
53 On peut ici faire un rapprochement entre ce problème de synthèse et la nécessité formulée par Aristote de proscrire les traits épiques dans l'agencement du drame (*Poétique*, Gallimard, « Tel », trad. J. Hardy, 1996 pour la réédition, chap. 18).
54 Dans le film, quelques images évoquant l'Afrique sont ajoutées mais ne constituent pas véritablement une part de

qui s'inscrit dans l'histoire, et le personnage historique en tant que tel puisqu'il faut « se garder de traduire en termes de durée intérieure cet éventail historique »[55]. Les ressorts du drame qui constituent l'unité de la pièce ne sont de toute façon pas applicables à une existence réelle.

Ce désir de synthèse signifie selon nous davantage qu'une volonté d'efficacité dramatique. Il est la preuve que l'on est, dans le cas d'une reconstitution, confronté à une impossibilité fondamentale, du point de vue de l'inscription du personnage dans l'univers de la représentation. Car c'est chercher à faire un personnage d'une personne, ou bien confondre les deux. Le désir d'exhaustivité temporelle correspond à un désir d'exhaustivité psychique et comportementale : « L'ambition du théâtre est de créer des personnes : il ne crée que des personnages. Qu'est-ce qu'une personne ? Un être capable d'inventer »[56]. Seul le comédien peut faire du personnage une personne, et ce dans le simple temps de la représentation. Incarner une personne revient à en redoubler l'existence, et fait courir le risque d'une dissonance permanente. C'est en cela que réside sans doute une partie de l'échec du film de Nelo Risi, *Une saison en enfer*. Les critiques sont unanimement sévères sur la construction du film, qui fait alterner sans cesse la période parisienne et la période africaine, en une volonté d'*abolir le temps* selon les mots du réalisateur. Sa tentative aboutit à un éclatement illisible d'anecdotes, et « la vie de Rimbaud se résout en une série d'épisodes dont le lien et la signification d'ensemble n'apparaissent plus »[57].

Le problème de l'individualité du personnage historique s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la prise que le théâtre peut avoir sur la réalité. Du point de vue temporel, on voit bien que la durée au théâtre est d'une nature trop différente de celle de la durée historique pour qu'elles se confondent, et que toute référence explicite à l'histoire biaise le système imaginaire de la représentation. Yannis Kokkos note cela au sujet des décors et des costumes, comme vecteurs de l'illusion théâtrale, pour justifier son refus d'un marquage historique trop prononcé. La difficulté, concernant ces indices d'une

---

l'action.
55 R. Abirached, *op. cit.*, p. 283.
56 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 188. Voir aussi Georg Simmel, *op. cit.*, p. 46.
57 Yves Reboul, «*Une saison en enfer*, film réalisé par Nelo Risi », art. cit., p. 145. Voir les diverses notes de presse

pseudo-réalité, réside dans un double interdit, qu'il formule de la manière suivante : « j'évite que le spectateur soit distrait par un anachronisme ou par un travail trop nettement diachronique des éléments mis en présence »[58]. À la recherche de codes exacts, justement dosés, Kokkos cherche à « mettre en présence simultanément la dimension historique, culturelle, et le regard contemporain grâce à ce que l'acteur raconte par sa présence »[59]. Double quête, qui cherche sa forme et fait la matière des évolutions dans le domaine théâtral.

c) Légitimité de la reconstitution

La tentative de faire du théâtre un témoin du passé, avec toutes les considérations nostalgiques ou pédagogiques que cela suppose, reste sujette à caution du point de vue de l'histoire théâtrale elle-même. On peut d'abord s'interroger sur les motivations qui poussent à évoquer le passé. Elles peuvent résider, comme chez Vitez, dans la volonté d'éclairer le présent, puisque, selon lui, le théâtre « est un art qui ne parle pas d'ici et maintenant, mais d'ailleurs autrefois »[60]. Cependant, Vitez évoque un théâtre qui appartient lui-même au passé, et qui d'ailleurs trouve sa permanence dans les thèmes de l'histoire, de Sophocle à Racine en passant bien sûr par Shakespeare. Jean-Pierre Ryngaert observe une attitude tout autre chez les auteurs contemporains. Ceux-ci, « qui craignent peut-être les reconstitutions difficiles ou le redoutable "effet peplum" du drame historique, traitent assez peu du passé au premier degré. Quand ils le font, peut-être sous l'influence de Brecht, ils donnent moins d'importance aux grands noms et aux grandes dates historiques, et ils préfèrent traiter des événements vus par des personnages populaires, en tout cas par des "petits" plutôt qu'en mettant en scène les héros légués par l'Histoire » [61]. Il rappelle ensuite combien cet abandon de l'histoire par les dramaturges contemporains a été la cause d'une appropriation vulgarisatrice des grands thèmes historiques. Plus précisément, la légitimité de la reconstitution doit être examinée hors de

---

sur la fiche en annexe p. 390-394**.**
58 Yannis Kokkos, *Le Scénographe et le héron*, Actes Sud, 1989, p. 48.
59 *Ibid.*, p. 65.
60 A. Vitez, « Journée sur l'édition théâtrale », Avignon, 28 juillet 1986, cité par Anne Übersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, *op. cit.*, p. 145.
61 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 90. Voir aussi Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*,

toute confusion entre respect du passé et attachement à ses images. Il faut se garder de confondre la prise en compte de l'histoire dans toute création de l'esprit, comme la revendique Vitez, et la volonté nostalgique et illusoire de recréer ce qui n'est plus. C'est pourtant une tentation permanente, à laquelle cèdent ceux qui ont pris au mot Rimbaud lançant, dans *Matin*, ce défi narquois : « tâchez de raconter ma chute et mon sommeil »[62].

Les écueils que l'on rencontre en premier chef, avec la reconstitution historique, sont de plusieurs natures. D'abord, ce n'est que difficilement qu'elle parvient à transcrire la vérité dont elle prétend tirer sa légitimité. On voit bien souvent que l'exactitude historique est inféodée aux besoins de la scène. Ceux-ci peuvent être d'ordre technique : limitation des possibilités en termes d'espace, de nombre d'acteurs ou de vraisemblance temporelle. Ils sont bien souvent d'ordre dramatique : pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, lorsque Georges Bonnamy fait mourir Rimbaud, sitôt dicté le dernier mot de sa lettre au Directeur des messageries maritimes, il sacrifie à une forme de spectaculaire, au détriment de la vérité historique (Rimbaud est mort le lendemain du jour où cette lettre fut écrite). Les nécessités de la représentation sont même parfois d'ordre idéologique, les règles de la bienséance ne permettant pas de tout montrer. De ce point de vue, le cinéma offre une marge de liberté moins étroite ; les scènes d'amour entre Rimbaud et Verlaine en particulier, que montre le film d'Agnieska Holland, restent difficilement concevables sur une scène. D'ailleurs, nombre d'anecdotes relatives à Rimbaud outrepassent largement les limites *montrables* de la décence. Celles, par exemple, du « lait » dans le verre de Cabaner – que Faure et Lüscher transforment en urine dans celui de Verlaine –, ou de l'usage « hygiénique » de la collection de la revue *L'Artiste* appartenant à Charles Cros, mis en scène par Hampton[63].

Enfin, le prosaïsme de la réalité se doit d'être dépassé à la scène par les besoins d'ordre esthétique. C'est d'ailleurs sur ce plan que porte la majorité des critiques formulées à l'égard du genre de la reconstitution. Ainsi Henri Gouhier formule-t-il par exemple le rejet d'un théâtre dont les exigences ne seraient pas prioritairement

---

p. 166 *sqq*.

62 Comme par exemple Jean Nainchrik, producteur de *L'Homme aux semelles de vent*, qui cite cette même phrase en guise de justification à son projet (dans le dossier de presse).

63 Sur ces anecdotes, voir Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 388, ou Pierre Petitfils, *Rimbaud*, *op. cit.*,

esthétiques, mais se subordonneraient à un idéal militant ou pédagogique : « L'art édifiant et militant doit son origine à une imitation abusive des arts qui ont une fonction utilitaire ou apologétique : il généralise une formule qui précisément repousse toute généralisation puisqu'elle exprime ce qui est propre à certains genres ; il limite le beau à un rôle d'embellissement »[64] ; ou encore : « Tout art édifiant et toute littérature militante sous-entendent plus ou moins clairement un certain mépris de la création esthétique »[65]. L'aspect documentaire de la reconstitution en annihile la portée esthétique. Rares sont en effet les reconstitutions exactes, qui demeurent dans la mémoire collective comme chefs-d'œuvre à part entière. La nécessité de transcender la vérité historique, par un parti pris esthétique né de l'imaginaire, s'impose à quiconque exerce son jugement sur une pièce « historique ». L'alibi que constitue, dans le cas qui nous occupe, la position poétique du sujet, ne pourrait suffire à ce dépassement du prosaïsme et de l'anecdote, lesquels sont trop souvent le lot de telles tentatives.

Pour dépasser l'anecdote, il semblerait alors possible, au lieu de « séparer l'histoire » pour en faire une pièce ou un film, de se placer dans la perspective de Kundera adaptant Diderot[66]. Celui-ci crée une nouvelle forme à partir de la biographie, une forme dont la valeur intrinsèque pourrait être reconnue au-delà de sa fonction pédagogique et imitative. Mais le problème se révèle plus compliqué, dans le cas qui nous occupe, que dans celui de la simple adaptation d'une œuvre, en ce que l'on touche ici à une problématique essentielle de la philosophie de l'art : « L'art ne peut saisir la chose même. Y prétend-il qu'il se nie aussitôt, par la raison qu'il renonce alors à sa démarche la plus spécifique et se réduit à la production dérisoire de copies exsangues »[67]. Faire de Rimbaud et de son existence un produit de l'art, c'est basculer sur le plan de l'imitation au lieu de créer un modèle original. Rimbaud se différencie en cela des véritables personnages de théâtre, ne serait-ce que parce qu'il n'a pas d'auteur : il n'est

---

respectivement p. 144 et 408 ; voir aussi p. 146.
64 H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 163.
65 *Ibid.*, p. 164. Voir aussi la pensée de Veinstein sur l'idéalisme : pour lui, « la pensée est tout » (*op. cit.*, p. 78).
66 Milan Kundera, « Introduction à une variation », préface pour *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, 1981, p. 21.
67 R. Abirached, *p. cit.*, p. 102.

pas ce que Sarrazac appelle une *créature*[68]. On retrouve ce schéma dans la question de l'acteur et de son aptitude à incarner, non pas une création artistique comme le rôle, mais une réalité. Pour Georg Simmel, « le problème central de la philosophie de l'art par rapport au jeu du comédien résid[e] dans ce seul fait : un produit artistique déjà existant est devenu la matière d'une nouvelle mise en forme artistique »[69].

C'est d'ailleurs sur ces fondements que repose la critique violente formulée par Barthes à propos du théâtre « bourgeois », auquel on n'aura que peu de mal à assimiler, dans ses structures globales, le théâtre de reconstitution tel que notre corpus en fournit quelques exemples : « donner l'imitation comme une valeur d'art superlative, pourrait bien être un mouvement propre à la culture bourgeoise »[70]. Dans la perspective du personnage, la période de l'histoire théâtrale qui favorise ce type de reconstitution se focalise sur un souci du détail et de l'exhaustivité quotidienne. Le personnage n'apparaît plus sur scène, qu'on ne lui ait attribué un ensemble de déterminations précises, en termes d'état-civil ou de comportement individuel. Lorsque ces méthodes sont appliquées à un personnage dont, comme pour Rimbaud, on légitime la convocation au sein de l'œuvre d'art par sa position mythique, on obtient alors l'effet inverse de celui escompté. Par l'exposition détaillée de sa vie, on détruit l'assise mythique du personnage en question : « pour dégonfler un grand personnage, il ne sert à rien de le réduire, il faut l'expliquer »[71]. L'admiration initialement portée à l'œuvre du poète se dégrade d'abord en fascination pour sa vie, puis vient anéantir, par son « épuisante fidélité »[72], le potentiel de rêve et tout simplement d'exaltation artistique que supposait le sujet au départ.

Sans doute cela tient-il au fait que, dans ce type de théâtre, on s'éloigne de la distance aristotélicienne entre le personnage et la réalité – que cette distance corresponde à une majoration ou à une minoration. Le héros, dont nous envisagions plus haut qu'il pouvait constituer une fonction pour la figure rimbaldienne, s'affaisse sous le poids des

---

68 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 78.
69 G. Simmel, *op. cit.*, p. 66.
70 Roland Barthes, « Le comédien sans paradoxe », *France-Observateur*, 8 juillet 1954, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 96. Voir aussi Robert Abirached, *op. cit.*, notamment p. 89 et 104.
71 Roland Barthes, « Brecht, Marx et l'Histoire », *Cahiers Renaud-Barrault*, décembre 1957, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 229.
72 C'est l'expression juste avec laquelle Tristan Renaud qualifie les louables intentions d'exhaustivité qui président à la composition du scénario dans le film de Nelo Risi *Une saison en enfer* (« Le Point. Sans illumination : *Une*

déterminations. Celles-ci, dont la reconstitution hérite du théâtre bourgeois du XVIII[e] siècle, ont pour objectif de « construire des personnages vivants, de chair et d'os, de sang et de muscles, en évaluant à sa juste mesure le poids des déterminismes qui pèsent sur l'homme »[73]. La conception des personnages comme porteurs de caractérisations psychologiques, sociales ou même physionomiques bien précises, rend difficile l'avènement de grandes figures théâtrales, susceptibles d'entrer comme modèles dans la mémoire collective. Peu de personnages, nés dans le théâtre du XVIII[e] siècle, sont en effet aussi présents dans l'imaginaire collectif qu'une Phèdre ou qu'un Godot. Il est bien sûr possible de nuancer, avec par exemple le cas de Figaro. Mais surtout, ce traitement du personnage met en péril, pour les grandes figures de l'histoire, la conservation de leur statut mythique. La position de l'auteur dramatique bourgeois nous est dépeinte avec clarté par Robert Abirached :

> Dans la mesure où il cherche à sa manière à rivaliser avec l'état civil, sans disposer des moyens indispensables à cette ambition, il doit remédier à cette pénurie en s'appropriant une partie des prérogatives laissées jusqu'ici au comédien : il n'entre plus dans les droits de celui-ci de définir un personnage qui a surgi tout armé du texte de la pièce et qui est en quête d'un corps et d'un masque à sa ressemblance, à l'inverse du processus de la mimésis aristotélicienne.[74]

Il nous faut justement voir comment l'acteur vit cette usurpation ; car il est probable que ce que décrit ici Abirached à propos du personnage bourgeois soit exactement ce qui se passe dans le cas du personnage historique, à savoir un processus d'imitation pure. Il existe normalement, nous le disions, une distance entre le personnage et la réalité :

> Supprimez ou restreignez au minimum cette distance ; soumettez le personnage à la réalité en l'introduisant dans le siècle et en l'individualisant dès avant son entrée sur la scène ; concevez-le comme homologue au spectateur, en substituant un visage à son masque et en le dotant d'un corps, d'un vêtement, d'une allure, d'une intonation préalablement à tout jeu : vous transformez alors les modalités de l'incarnation (sans mettre en cause son processus lui-même) et l'attitude du comédien lorsqu'il s'apprête à prendre possession de son rôle. S'il demeure le double du personnage, c'est avec l'obligation nouvelle de se conformer étroitement à ses

---

saison en enfer, de Nelo Risi », *Les Lettres françaises* n° 1429, 29 mars 1972, p. 19).
[73] R. Abirached, *op. cit.*, p. 161.
[74] *Ibid.*, p. 127.

> particularités et de lui prêter une défroque concrète qui soit à la ressemblance de sa défroque imaginée.[75]

C'est donc sous cette forme qu'un travail sur le personnage historique semble s'imposer. Mais on ne peut que constater quel écart une telle approche creuse entre elle et le théâtre tel qu'il se cherche dans l'écriture contemporaine, notamment du point de vue du personnage. Écart qui jette toujours davantage le soupçon sur l'efficacité potentielle de la reconstitution rimbaldienne, et surtout sur son inscription dans une démarche de création théâtrale pérenne.

C) Rimbaud et l'acteur

Il paraît pertinent, pour terminer ce chapitre, d'aborder la question du point de vue de l'acteur. Ayant passé en revue les difficultés que pose sur le plan théorique l'assimilation de Rimbaud à un personnage au sens théâtral du terme, il nous faut voir comment ce processus s'effectue concrètement – ou pas – à travers la manière dont l'acteur le vit de l'intérieur et celle dont le spectateur reçoit cette confrontation. Les témoignages recueillis auprès de différents comédiens ayant tenté l'expérience nous seront à ce titre d'une aide précieuse. Inversement, notre position spectatrice nous permettra, en déplaçant le regard, de constater l'efficacité ou au contraire l'échec de ce mode d'incarnation si complexe.

a) L'acteur face à Rimbaud : identification

Un premier aspect de la question concerne le processus d'identification du comédien avec le personnage qu'il a à interpréter. Nous avons cherché à comprendre ce qu'a de spécifique la position de l'acteur qui cherche à comprendre Rimbaud, à l'intégrer dans son corps, à l'imiter peut-être. Olivier Thébault revendique le droit à l'incarnation, outre par la nécessité de donner chair au texte poétique, par le retour à une certaine *humanité* de Rimbaud. Au-delà du mythe, une personne est à incarner ; on en revient aux problèmes déjà posés de la détermination de l'être historique, que Thébault contourne en

[75] R. Abirached, *op. cit.*, p. 130. Voir aussi p. 107 *sqq*.

se plaçant résolument sur le plan poétique. Mais si l'on veut pénétrer plus avant dans l'analyse, on s'aperçoit que la question de l'altérité entre ici en jeu davantage qu'avec un personnage de fiction. De fait, la rivalité s'établit non pas vis-à-vis d'un être de papier, mais vis-à-vis d'un « égal » en termes d'humanité. On aurait tendance à ajouter que c'est tout particulièrement le cas avec Rimbaud. Non pas tant du fait de la fascination qu'il exerce sur quiconque s'approche de son œuvre et de sa biographie, que par la manière dont des phénomènes de duplicité et d'altérité, tant intérieures et biographiques que littéraires, ont posé les fondements de sa légende.

On comprend alors quelles difficultés spécifiques rencontre l'acteur sur ce plan, dans sa nécessité à *jouer du rôle* : « L'acteur ne joue pas le rôle. Il joue du rôle, comme le réciteur joue de l'imitation ou l'aède de la flûte »[76]. Daniel Mesguich nous aide à compléter la formule de Denis Guénoun : « Interpréter un personnage, c'est toujours jouer de l'Autre »[77]. De Jean-Pierre Mocky à Terence Stamp, moqués par Étiemble[78], ou de Leonardo Di Caprio, qui ne rechigne pas à assumer la caricature du jeune rebelle, à Laurent Malet qui au contraire s'efforce de trouver le Rimbaud « incarnable », le théâtre et le cinéma donnent corps à Rimbaud. L'acteur est alors soumis à une forme d'identification la plus étrange qui soit, celle à un héros ayant existé. Les témoignages recueillis marquent à plusieurs reprises la dimension passionnelle de l'investissement, chez Malet tout particulièrement[79]. Il est bien sûr nécessaire de conserver une méfiance extrême envers ce que Barthes appelle le « mythe de l'acteur possédé »[80], qui repose sur la conception de l'acteur comme *double* de son personnage, et de son sacrifice propitiatoire au public, à travers l'abandon à ce double. Néanmoins, nous voulons conserver l'idée selon laquelle la relation au personnage historique est bien spécifique, et engendre des modes d'identification plus violents que dans le cas de personnages fictifs.

---

76 Denis Guénoun, *Lettre au directeur de théâtre*, Les Cahiers de l'Égaré, 1996, p. 50.
77 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 179.
78 Un article de Françoise Arny, dans *L'Information* du 9 août 1954, porte sur Jean-Pierre Mocky incarnant Rimbaud dans un film : « J'ai rencontré Arthur Rimbaud en la personne de J.-P. Mocky qui va incarner le poète à l'écran ». Étiemble, dans *Le Mythe de Rimbaud, l'année du centenaire* (*op. cit.*, p. 214) raille cette prétendue incarnation (NB : ce film, totalement indisponible aujourd'hui, a été vu par une infime minorité de personnes).
79 Voir les divers entretiens et notes de presse sur les fiches, en annexe p. 205 *sqq.* pour *Rimbaud, dernière escale* et p. 403 *sqq.* pour *L'Homme aux semelles de vent*. Jean Teulé voit même dans cet investissement excessif, avec toutes les réserves qu'on imagine, l'une des causes du suicide de l'acteur ayant interprété le rôle de Robert Rimbaud dans son film *Rainbow sur Rimbaud* (voir l'entretien, en annexe p. 513).

L'acteur peut en effet davantage se confronter, voire entrer dans un véritable dialogue avec celui qu'il incarne, dans la mesure où sa parole ne se limite pas au texte écrit pour la représentation. Il a à sa disposition non seulement l'œuvre, mais aussi et surtout abondance de lettres, où la voix de la figure qu'il incarne s'exprime directement en tant qu'homme. Ces paroles non différées par l'exigence littéraire constituent autant d'indices et de pistes pour l'interprétation. La position de l'acteur face à un tel *autre* trouve sa spécificité en ce que, si l'on admet comme dépassée la peur où il se trouve d'être confronté au mythe, il devient celui d'un dialogue entre l'acteur et le personnage[81].

On songe ici à la distance que crée le comédien avec son personnage dans le théâtre épique. La conscience qu'a l'acteur d'être *autre* est sans doute aussi forte pour celui qui incarne un être ayant existé, que pour l'acteur épique en quête de cette distance. L'altérité est augmentée d'autant, lorsque le personnage historique est aussi marqué dans l'imaginaire collectif que l'est Rimbaud. Il s'agit pour l'acteur, dans les deux cas, de faire la preuve de la présence *hors de lui* mais *par lui* de la figure qu'il a à montrer. L'acteur face à Rimbaud, comme nous avons eu l'occasion de le constater au travers des différents entretiens qui ont nourri cette étude, ne considère pas celui-ci comme un rôle à endosser, mais véritablement comme un personnage à recréer, ou derrière lequel s'effacer[82]. S'ensuit un travail de construction très spécifique, qui aboutit paradoxalement à une forte identification, en ce qu'elle repose sur des anecdotes d'autant plus frappantes qu'elles sont *réelles*. L'acteur n'a de cesse de se défendre de cette identification, d'autant plus que la figure à incarner est prestigieuse. Le cas d'Alain Borer est significatif à ce titre : parti sur les traces de Rimbaud, il est fréquemment soupçonné, comme d'un crime, de cette identification. Pour s'en défendre, il choisit dans le film documentaire où il apparaît (servant ainsi l'optique du réalisateur Charles Brabant) de ne tenir que le rôle de guide, se dédouanant de toute volonté d'incarnation[83].

---

80 R. Barthes, « Le mythe de l'acteur possédé », *Théâtre d'aujourd'hui*, mars-avril 1958, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 234-237.
81 Et non entre l'acteur et l'auteur, rapport que nous étudierons plus loin à propos de la position de l'acteur dans le récital poétique.
82 Voir notamment les entretiens avec Laurent Malet, Jérôme Pouly ou Olivier Thébault en annexe.
83 Voir le commentaire, approuvant cette démarche de non incarnation, qu'a livré du film la revue *Rimbaud vivant* n° 16, « Un film sur Rimbaud », art. cit., p. 40.

b) La vedette et le poète

Nous voudrions, à partir de ces réflexions, dire un mot du rapport spécifique qui s'établit, pour le spectateur, lorsque la figure mi-humaine mi-mythique qu'est Rimbaud est confrontée à l'incarnation par une autre figure de même ordre, celle de la vedette. Henri Gouhier rappelle que « la vedette du cinéma appartient à la race des demi-dieux de la mythologie : bien que son image soit à la portée de tous : sa réalité est lointaine ; quand elle apparaît sur l'écran, c'est le reflet d'une présence dans un corps sans consistance ; de telles créatures ne sont vraiment pas de ce monde »[84]. On assiste dans ces cas-là à un télescopage des attentes du spectateur. Lorsque celui-ci va au théâtre, il peut aller voir non pas tant un personnage mais un acteur aux prises avec ce personnage : « Le système de références pour le spectateur est alors déplacé : l'acteur, et non le personnage, est devenu le noyau principal »[85].

Ce phénomène correspond aujourd'hui à la conscience, « intrinsèquement moderne »[86], de la multiplicité des interprétations possibles pour un rôle et la volonté de voir un artiste connu mis à l'épreuve d'un grand rôle du répertoire (démarche dont on ne peut nier qu'elle est indissociable d'un léger snobisme). Nous situons cette remarque dans le cadre d'un théâtre de recherche, et non sous le rapport de l'idolâtrie populaire, pendant actuel du mythe de la vedette et de sa tyrannie. L'attente est doublée, lorsque le personnage fait aussi figure de vedette, en ce que le stéréotype rimbaldien doit correspondre au stéréotype auquel la vedette en question est réduite[87]. Rimbaud appartient en quelque sorte, dans l'imaginaire collectif, au plan de la vedette : « L'adolescent, ange, mage, ou démon, autant pour un vedettariat, tout juste bon pour couverture de magazines, comme les aime des mass media incultes, ou les lecteurs de feuilles à scandales »[88], ce qui ne saurait s'appliquer aux personnages de fiction du répertoire. La réalité, associée à

84 Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 21.
85 Richard Demarcy, *op. cit.*, p. 74.
86 Denis Guénoun, Préface pour G. Simmel, *op. cit.*, p. 19.
87 C. Deshoulières, article « Vedette » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 861.
88 Maurice Bourg, témoignage dans *Aujourd'hui Rimbaud...*, enquête de Roger Munier, Paris, Les Lettres modernes, « Archives » n° 160, 1976, p. 32.

l'inaccessibilité, sont les deux éléments constitutifs du statut de vedette : « rien plus que la distance n'est favorable à la légende »[89].

Les mécanismes mythologiques que nous avons décrits plus haut à propos de Rimbaud sont en effet applicables, dans une large mesure, à la vedette, mais pas au personnage de fiction. Car celle-là supplante celui-ci dans le processus spectaculaire : si l'« ère de la vedette et du "monstre sacré" a commencé avec le théâtre bourgeois », c'est parce que ce dernier « a substitué à l'aura du personnage la mythologie de l'acteur et reporté du premier sur le second, non sans dommage, la rêverie de l'imaginaire social »[90]. Nous intéresse ici le rapport à la réalité qui est induit. Lorsque le comédien est connu, il est difficile de parvenir à cette indivisibilité nécessaire que nous évoquions à partir de Proust. Dans le cas du cinéma, lieu privilégié du vedettariat puisqu'il ajoute l'absence à la notoriété, Denis Guénoun constate pourtant une « puissante unité », entre l'acteur et son rôle, du point de vue du spectateur ; or cette unité « indivise » naît du mélange non pas entre la fiction du rôle et la réalité de l'acteur, mais entre la fiction du rôle et la fiction de l'acteur conçu comme image dès lors qu'il devient vedette[91]. Le spectateur a toujours à l'esprit, voyant Leonardo Di Caprio interpréter Rimbaud, son passé cinématographique, éventuellement des éléments de sa biographie et de toute façon l'identité de Di Caprio en tant qu'image. La croyance se fera plus difficilement, puisque le réel interfère dans la fiction. Et ce qui est vrai de toute interprétation le devient d'autant plus que le personnage appartient lui aussi à la réalité. Les niveaux entre fiction et réalité se télescopent, rendant le processus de croyance plus difficile à mener efficacement. Inversement, la vedette constitue une valeur ajoutée au spectacle. En outre elle bénéficie de par sa notoriété d'une forme de légitimité en termes de capacités de comédien, ce qui rend le spectateur plus réceptif *a priori* et donc plus disponible à la croyance.

---

89 André Villiers, « Le mythe de la vedette », *L'Art du comédien*, « Que sais-je ? », n° 600, PUF, 1953, p. 113.
90 R. Abirached, *op. cit.*, p. 158. Voir aussi Richard Demarcy, *op. cit.*, p. 74 et 351.
91 Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, *op. cit.*, p. 122-123. Voir également, sur le culte de la vedette et sa dimension mythique, P.-A. Touchard, *L'Amateur du théâtre*, publié à la suite de *Dionysos : apologie pour le théâtre*, Seuil, 1949/1952, p. 113 et surtout 188-189.

*****

En guise de conclusion pour ce chapitre, nous voudrions déplacer quelque peu notre point de vue et envisager cette même question sous l'angle des spectacles de poésie, où l'incarnation n'a plus du tout le même sens. La vedette devient alors le support de l'attrait exercé par le spectacle sur le spectateur, et donc la garantie marchande du succès du spectacle[92]. Nous ne saurions aujourd'hui manifester l'optimisme qu'affiche Antoine Vitez en 1964 lorsqu'il affirme qu'il « y a un public pour écouter la poésie (…). Ainsi le nom d'un poète sur une affichette et dans le journal, sans l'annonce d'aucune vedette, d'aucun amuse-gueule, suffit à assembler des gens, des jeunes surtout »[93]. Les noms de Fabrice Luchini ou d'André Dussolier[94], associés à la lecture de textes poétiques, attirent davantage que les auteurs de ces mêmes textes. De même, les acteurs vedettes de la Comédie-Française, lors de la lecture intégrale, ont peut-être davantage bénéficié de l'attention du public. Peut-être faut-il voir là un besoin de rendre à l'intelligible l'entreprise poétique, de la même façon que le geste de reconstituer la vie de Rimbaud est une manière de se réapproprier, en la simplifiant par le quotidien et l'anecdotique, une parole qui se laisse difficilement conquérir. Au-delà de la dimension sociologique de ce constat, il est à présent nécessaire de s'interroger sur le statut spécifique de l'acteur qui dit les textes de Rimbaud et sur le rapport à l'incarnation qu'il met en place. Ici se conçoit peut-être l'une des réponses, dont nous étudierons les différents avatars au chapitre suivant, à l'échec possible de l'incarnation de Rimbaud.

---

92 Dans la pratique orale de la poésie telle que la décrit Paul Zumthor, l'identification de l'auditeur à l'interprète constitue un élément essentiel du processus, et rejoint par certains aspects les identifications idolâtres des sociétés industrialisées (*Introduction à la poésie orale*, Seuil, « Poétique », 1983, notamment p. 242).

93 A. Vitez, « Lectures d'Aragon », *Europe* n° 421-422, mai-juin 1964, *Écrits sur le théâtre, t. 2*, *op. cit.*, p. 80.

94 Fabrice Luchini dit les poètes, de La Fontaine à Ponge, en passant par Baudelaire et parfois par Rimbaud, depuis des années, en des spectacles qu'il reprend et modifie chaque fois. André Dussolier a lui aussi souvent dit les poètes, notamment à la Maison de la Poésie (*Monstres sacrés, sacrés monstres*, 2002).

Chapitre III : L'impossible représentation

L'examen que nous venons de mener, concernant les différents statuts auxquels il est possible de rattacher la figure rimbaldienne, nous invite à observer quels chemins de traverse le théâtre a été amené à emprunter. Il nous a d'abord semblé opportun de nous interroger sur le statut du récitant[1], l'option strictement poétique constituant finalement une réponse possible à cette incarnation délicate. Une telle démarche s'attache à restituer non plus un *corps*, d'ordre biographique, mais une *voix*, celle du texte, cette « parole pure » que Pierre Brunel décèle dans *Phrases*[2]. Nous verrons en cela que ce type de performance puise son inspiration à la source de certaines formes de théâtre prioritairement littéraires. Mais d'autres voies d'évitement ont été expérimentées, qui présentent des intérêts divers, et dont nous développerons les modalités. Enfin, l'examen de formules se détachant de Rimbaud pour produire une œuvre d'art autonome, qui se serait simplement inspirée du poète et de sa création, nous fournit une conclusion possible vers la recherche de solutions au problème de l'incarnation rimbaldienne.

A) L'acteur sans rôle[3]

a) Un personnage de mots

Le statut du récitant dans le cadre d'un spectacle de poésie occupe une place particulière dans la réflexion que nous menons. Il s'agit alors de s'éloigner quelque peu des notions d'incarnation, de rôle et de personnage, pour parvenir à la définition d'un rapport acteur/texte particulièrement ambigu, dont nous avons déjà pu entrevoir certaines des modalités lors de notre analyse des choix d'interprétation[4]. L'interrogation qui porte sur la légitimité spectaculaire du récital poétique invite, d'emblée, à se poser la question

---

[1] Nous n'employons pas le terme dans l'acception péjorative qui lui est parfois conférée, par exemple chez Charles Dullin : « Ce qui distingue *le comédien* du "récitant", c'est *qu'il joue* les *situations*, alors que *le récitant les explique* » (Ch. Dullin, *op. cit.*, p. 89).

[2] P. Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 259.

[3] Nous empruntons cette expression à Sabeline Orecchia, dont la thèse en cours est ainsi intitulée.

du registre dans lequel il est pertinent de classer ce type de performance. Le récital constitue finalement un cas limite de théâtre, comme le suggèrent les expériences menées par la poésie orale déjà évoquées. D'abord l'acteur y est présent non plus comme rôle mais comme individu[5], et on a vu quelles implications cela pouvait avoir dans le cas de la vedette. Inversement, le parcours qui se veut dramatique, théâtralisé, même dans le cadre d'un montage de textes, fait en sorte d'évacuer la personne de l'acteur (ainsi de Bruno Netter qui parvient à se défaire des accessoires qui caractérisent sa cécité – lunettes noires et canne blanche – dans le moment où il décide d'une théâtralisation et d'une incarnation[6]). Plus profondément, l'absence de personnages *incarnables* (sauf par brefs instants, peut-être, dans certains poèmes où l'acteur peut se fondre l'espace d'une phrase ou deux avec les figures du texte) précarise la position de l'acteur. Et si l'on imagine alors une dispersion des voix, comme c'est souvent le cas, la tentation de créer des personnages redouble dans la nécessité de créer un rapport. Charles El Dik, cherchant à mettre en scène un poème fragmenté d'Hölderlin, témoigne des difficultés d'une telle entreprise puisque entre les acteurs se crée comme un « *creux* "ontologique" entre les acteurs (…). C'est qu'il n'y a pas *dans* l'autre acteur de réponse à la parole d'où émerge le désir de rencontre »[7].

Ensuite, le récital se caractérise par le fait que le travail de mise en scène y est par définition absent (si l'on excepte le travail sur la prosodie), ou en tout cas non nécessaire (on a vu le cas extrême, en termes de sobriété, que constituait le travail de Nicolas Fagart, auquel on peut également comparer certaines parties de la lecture intégrale à la Comédie française). Les conditions de la représentation travaillent alors à définir son registre et la position du récitant ; comme le constate Jacques Bonnaffé, le fait de lire (ou de dire) en plein jour, dans la lumière, implique que « l'illusion de partir n'existe pas »[8].

---

4 Voir *supra*, p. 207 *sqq*.
5 Paul Zumthor parle d'« impersonnalisation » à propos de l'interprète de poésie orale (*op. cit.*, p. 231). Toute la question est dans cette problématique de l'effacement, ou non, du corps de l'acteur au profit de la voix du texte, qu'elle soit d'ordre littéraire ou, pourquoi pas, divin.
6 Voir notre entretien avec Bruno Netter, en annexe p. 495-496.
7 *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).
8 J. Bonnaffé, « Des voix dans l'oreille », *Le Nouveau Recueil, revue trimestrielle de littérature et de critique*, n° 43, Champ-Vallon, juin-août 1997, p. 69.

Contrairement à l'expérience du texte de théâtre, « la représentation du texte poétique nous laisse en entière possession de nous-mêmes au moment où on l'écoute »[9]. La position de l'acteur en scène, entre fiction et réalité, en est ainsi modifiée. C'est pourquoi le statut du comédien doit être également envisagé en termes de frontière entre deux registres ; il remplit essentiellement un rôle de transmetteur. C'est en cela qu'il s'inscrit dans la perspective de cette « crise du personnage » dont parle Abirached, et dont nous allons étudier au cours de ce dernier chapitre certains avatars, à travers les différentes expériences menées autour de Rimbaud.

Le premier problème qui se pose concerne la prise en charge du *je* qui s'exprime dans le poème, lequel ne ressortit pas au même type d'énonciation que le *je* du personnage de théâtre. Nous avons vu quelles différences de traitement subissait la première personne dans la poésie rimbaldienne. La mise à l'épreuve du texte par la profération révèle que le *je* que nous avons qualifié d'*objectif* répondait moins facilement à cette profération. C'est qu'en réalité, cette modalité de l'énonciation ne donne pas accès à la prise en charge de la parole. De même que le texte se manifeste souvent comme privé de référent, notamment dans les *Illuminations*, nous avons pu constater que le *je* était particulièrement *inattrapable* dans ce recueil[10]. Incarner ce *je*, irrémédiablement absent, ou peut-être dissous dans une multiplicité de voix, constitue un véritable défi pour l'acteur. C'est ce que montre la réflexion de Thierry De Peretti, metteur en scène d'un spectacle monté à partir des *Illuminations* :

> 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 (…). Rimbaud impose la fusion (…). 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 (…), 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.[11]

---

9 J. Bonnaffé, « Des voix dans l'oreille », art. cit. p. 66.
10 Voir *supra*, p. 74 *sqq*.
11 Entretien avec Thierry De Peretti. Voir en annexe, p. 457-458.

L'incarnation se fait par le texte, qui s'incorporant à l'acteur le rend à la théâtralité ; Thierry De Peretti ajoute : « c'est le texte qui joue les acteurs plutôt que l'inverse ».

Michel Nebenzahl mène également un travail intéressant sur les *Illuminations*, à travers la tentative de créer des « personnages » à partir d'un texte qui n'en propose pas. Ces personnages sont définis comme des « images-noms », dont le principe et la description rappellent l'expérience des Autant-Lara et, après eux, de Nicolas Bataille sur la distribution du texte d'*Une saison en enfer*. L'exploration de Nebenzahl vise à transmettre la théâtralité que lui-même décèle dans les *Illuminations*, « poésie "adressée", roman "polyphonique" où l'auteur – le sujet – disparaît derrière tous ses personnages ». La distribution du texte, aussi savamment que précisément réalisée, lui permet sur la scène de « 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 »[12].

La plupart des tentatives que nous avons étudiées, auxquelles nous intégrons donc celles qui ressortissent à la pratique du récital, héritent en effet d'un phénomène, relativement contemporain, de disparition du personnage[13]. Dans le cas du récital, cet effacement se fait au profit du texte ou de l'acteur, selon qu'on considère que cette forme spectaculaire met en valeur le comédien ou au contraire conduit à son effacement derrière le texte. L'inscription du spectacle de poésie dans cette évolution du personnage nous semble une hypothèse satisfaisante, si l'on examine de plus près les tenants et aboutissants de cette crise. La définition que Ryngaert donne du personnage contemporain permet de les mettre en lumière :

> Dédoublé, divisé, nanti d'une identité floue, simple support de l'énonciation, le personnage de théâtre a été mis à mal dans les textes mais il renaît obstinément dans la mesure où l'acteur et l'actrice lui redonnent en scène un corps et une substance humaine. Ses contours sont plus difficiles à repérer, son identité sociale s'est souvent dissoute et les analyses psychologiques ne suffisent pas à rendre compte de sa fonction dramaturgique de « carrefour du sens » qui rassemble, ne

12 Michel Nebenzahl, textes extraits du dossier de presse de la compagnie.
13 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 105.

> serait-ce que sous un sigle, une somme de discours. Le théâtre contemporain ne peut cependant pas se passer du personnage même si la façon de l'envisager évolue.[14]

L'un des aspects de cette disparition qui n'en est pas une, réside dans le rapport à la parole qu'elle induit. Le récital s'inscrit dans la perspective d'un affaiblissement du personnage au profit de la parole[15]. Un exemple que développe Robert Abirached peut nous fournir une autre piste ; c'est celui du personnage désincarné au profit de la parole, tel qu'ont cherché à l'élaborer les dramaturges symbolistes, dans la lignée de Maeterlinck :

> Si, comme le veulent les poètes du symbolisme français, le personnage est un être venu d'ailleurs, taillé dans l'étoffe des songes et soustrait aux contingences pratiques, il ne saurait se prêter à la plus minime caractérisation (…). En toute rigueur, il faudrait lui interdire de prendre figure et corps (…) : pour restituer au personnage sa pureté intégrale, le plus sûr est alors de le protéger de l'acteur. Redevenu fantôme parmi les fantômes, il se réduirait ainsi à la parole, qui seule peut le faire surgir dans un jeu inépuisable de virtualités, sur la scène immatérielle de l'esprit, laissant son lecteur maître de le susciter à partir des pages d'un livre.[16]

Il est éventuellement possible d'identifier le récitant à ce personnage de parole pure. La conception symboliste du personnage réclame l'avènement d'un être uniquement fait de mots. Cela n'est pas sans conséquence sur la construction dramatique, ce qui nous permet de faire un lien avec le récital au niveau même des structures de la représentation. Le symbolisme ici décrit « fait théâtre de tout poème et qui émacie tout théâtre en poème »[17]. Abirached cite d'ailleurs, comme exemple notable de cette « anti-dramaturgie »[18], la mise en théâtre du *Bateau ivre* déjà évoquée[19]. Dans cette perspective, la dramaturgie de Maeterlinck finit par délaisser l'acteur, dans une démarche qui témoigne d'une certaine peur du vivant. Il part du refus de la représentation au profit du texte, à moins que n'y soit

---

14 J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 177-178. C'est également la thèse d'Abirached que cette « fausse sortie » permanente du personnage : « Le personnage n'en finit pas de vivre son dernier quart d'heure » (*op. cit.*, p. 448).

15 Ce qui n'est pas véritablement à considérer dans la perspective que décrit Jean-Pierre Ryngaert à propos de Nathalie Sarraute, encore que certains aspects semblent proches de ceux que met en œuvre le récital vis-à-vis du langage. Le transfert d'intérêt du personnage vers son verbe est ce qu'il faut ici retenir de la leçon sarrautienne, laquelle s'exerce davantage dans le champ de l'incursion dans les mécanismes du langage (voir J.-P. Ryngaert, *op. cit.*, p. 116-117).

16 R. Abirached, *op. cit.*, p. 180.

17 *Ibid.*, p. 182.

18 *Ibid.*, p. 183.

19 Voir *supra*, p. 240-241.

évacué l'homme et tout ce qu'il véhicule d'accidentel : « La scène est le lieu où meurent les chefs d'œuvre, parce que la représentation d'un chef d'œuvre à l'aide d'éléments *accidentels et humains* est antinomique. Tout chef d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme »[20]. Le spectateur est détourné, par l'acteur et l'incarnation, de l'éternité de l'œuvre de théâtre. Le personnage doit alors n'exister que sous une forme idéale, non charnelle.

Sans toutefois imaginer pour le récitant la position d'« androïde » que réclame Maeterlinck, on peut ici définir son statut dans une perspective onirique, proche de ce que nous proposions plus haut à propos de la mise en scène du texte[21]. Un peu plus loin Abirached évoque Claudel comme héritier de cette perception du personnage : « C'est peu de dire que le personnage échappe ainsi à la vraisemblance : il s'installe aux lisières du théâtre, du rêve, de la mémoire et de la vie, dans une région mal répertoriée »[22]. Nous verrons plus tard que dans cette analogie peut résider une forme de solution au problème de l'incarnation rimbaldienne. C'est également, dans un tout autre genre, dans la même perspective que se place finalement la pensée d'Artaud. La différence tient bien entendu à la place du texte conçu comme nécessité ou non. Chez Maeterlinck, c'est pour que le poème et, à travers lui, le poète, puisse investir la scène, que le personnage doit perdre son humanité ; et même son âme (sans jeu de mots à référence infernale), pour que celle du poète accepte de « descendre » en lui[23].

b) L'auteur et l'acteur en dialogue

Notre analyse nécessite de comprendre de quel statut l'acteur se prévaut dans le récital de poésie. Ce genre spectaculaire se définit par l'absence de personnage ; se fait donc jour la nécessité de découvrir par quoi ce dernier est remplacé. Les témoignages de comédiens s'étant confrontés à des textes de poésie et, par ailleurs, à des textes de théâtre monologués (nous avons conservé l'exemple de *La Nuit juste avant les forêts* de Koltès)

---

20 Maurice Maeterlinck, « Menus propos : le théâtre. Un théâtre des androïdes », *Introduction à une psychologie des songes*, Labor, « Archives du futur », p. 86.
21 Voir *supra*, p. 363-364.
22 R. Abirached, *op. cit.*, p. 220.
23 M. Maeterlinck, art. cit., p. 87.

nous sont ici fort utiles. Citons celui de Jérôme Pouly, auprès de qui nous avons tenté de situer la différence entre ses lectures des textes de Rimbaud et une performance théâtrale menée seul en scène :

> 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 partait 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.[24]

Une dimension surtout psychologique interviendrait donc dans la perception du texte par le comédien. L'entretien avec Denis Lavant, lequel a également eu l'occasion de faire ces deux expériences (avec notamment la pièce de Koltès citée ci-dessus), vient compléter ces propos, en témoignant d'une attitude pour ainsi dire inverse :

> 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.[25]

C'est aussi ce que dit Thierry De Peretti, à qui la même question a été posée :

> 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 (…). 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.[26]

Le rapport entre drame et poésie est une problématique capitale lorsque l'on aborde les textes de Koltès. Les pièces qui précèdent la *Nuit* sont, dans l'ensemble, des pièces de la profération, de l'« exhibition des mots » pour reprendre une expression de Denis

---

[24] Entretien avec Jérôme Pouly, le 7 juin 2005. Voir en annexe p. 505.
[25] Entretien avec Denis Lavant. Voir en annexe p. 478.
[26] Entretien avec Thierry De Peretti. Voir en annexe p. 455.

Guénoun[27]. Avec la *Nuit*, Koltès redéfinit son rapport à la mimésis à travers la mise en place d'une adresse, et surtout d'un personnage. Il réinscrit l'écriture dans un contexte spatio-temporel (même restreint), et dans une argumentation qui suppose un émetteur et un récepteur. Dans le montage poétique, on ne peut parler d'adresse, comme nous le soulignions, et c'est le problème qui se pose à l'acteur au moment de l'incarnation.

Mais cette disparition du personnage peut aussi être envisagée comme une prise de liberté. C'est ce que laisse entendre Sabeline Amaury dans un entretien : « 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... »[28]. L'absence de personnage est compensée par le plaisir d'un rapport pur avec le texte ; mais cette pureté est-elle vraiment totale ? À travers la défection du personnage, se glisse une autre présence entre l'acteur et le texte, entre le spectateur et l'acteur : celle de l'auteur.

Si l'on réexamine la question de la crise du personnage, on s'aperçoit qu'elle est indissociable d'une tendance à la solitude de l'acteur en scène, au propre ou au figuré. L'écriture contemporaine est confrontée à « ce point neuf et cru, l'activité déshabillée de l'acteur sur la scène, l'auto-présentation défictionnée du jeu »[29]. La position de l'acteur par rapport à ce statut bien spécifique diffère donc selon qu'il est dans une optique théâtrale ou dans une optique poétique. Dans le premier cas il remplira ce que Denis Guénoun appelle « *la tâche de l'acteur* » : « Se faire l'auteur de ce qu'on entend »[30]. Dans le second, il fera naître un rapport spécifique avec l'auteur, tâchant de faire en sorte que celui-ci soit présent sur scène tout autant que lui. C'est ainsi que Jérôme Pouly définit finalement la différence entre ces deux types d'expérience :

> Au départ il n'y a aucune différence. Il y a un texte, que l'on découvre et qu'il faut faire entendre (…). 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

27 Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Circé/poche, 1998.
28 Entretien avec Sabeline Amaury. Voir en annexe, p. 423.
29 D. Guénoun, *Actions et acteurs*, *op. cit.*, p. 29.
30 *Ibid.*, p. 216.

> 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.[31]

Cette notion de dialogue avec le *je* du texte est primordiale, et nous ouvre une nouvelle piste si l'on accepte d'identifier ce *je* à l'auteur, considéré comme voix du texte et non personne biographique. Alors il est possible de considérer que l'acteur qui dit un poème *s'explique* avec l'auteur. Dans le fait de confronter la poésie au théâtre, il y a la possibilité de s'expliquer avec l'auteur, contrairement à la situation de théâtre à proprement parler. C'est donc une manière de s'expliquer avec l'essence du théâtre, où la voix de l'auteur est nécessairement absente, si l'on en croit Henri Gouhier[32]. Inversement, on voit de nouveau quels rapprochements féconds il est possible de faire, entre le récital et le théâtre rhapsodique, où le personnage « rhapsodé » est celui qui « décourage toute identification et toute "reconnaissance" de la part du spectateur »[33].

Dans le récital, l'acteur et l'auteur ont donc la possibilité d'entrer en dialogue. Cette relation n'existe pas au théâtre, puisque le dialogue y est fondé par la mise en absence de l'auteur, quand bien même cette absence serait fictive ou en tout cas ambiguë. Le problème de la présence/absence indécidable de l'auteur joue ici autour de la question de la double énonciation, et de l'interrogation coutumière : *qui parle ?* Est-ce l'acteur, l'auteur, ou encore le personnage ? Les marques du dialogue dans le texte poétique, lorsque ce dernier est mis en situation de théâtre, sont certes de nature différente de celles qu'offre le texte dramatique. Cependant, elles existent bel et bien : non plus de manière consubstantielle au texte, mais par la situation concrète dans laquelle ce dernier est placé. Si, d'autre part, on reprend la terminologie d'Anne Übersfeld, qui distingue *discours* (« processus construit ») et *parole* (« usage individuel dans une situation de communication réelle »[34]), il semble que la situation du récital permette au discours de redevenir parole, en ce qu'il restitue une forme d'immédiateté à celle-ci. En effet, la transmission du texte est en partie purifiée par l'ablation du personnage. En partie seulement, car demeure, au cœur de la relation texte/spectateur, ou si l'on préfère

---

31 Entretien avec Jérôme Pouly. Voir en annexe p. 505.
32 Dans sa pensée telle que nous l'avons déjà exposée plus haut (voir *supra*, p. 260-261).
33 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 86.
34 Anne Übersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 109. Voir aussi, sur la question de l'énonciation, p. 106 *sqq.*

auteur/spectateur, l'acteur venant troubler le fantasme d'une communication avec l'auteur.

Comment l'acteur ressent cette présence de l'auteur, bien plus forte et précise qu'avec un texte de théâtre, c'est ce que nous révèlent certains entretiens. Il est encore une fois possible de faire appel à Jérôme Pouly, pour qui cette présence constitue plutôt une difficulté : « 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 »[35]. Cette question entre en jeu dans le rapport que tout comédien entretient avec son personnage et avec son texte. Charles Dullin, dans ses *Souvenirs*, désigne quant à lui la présence de l'auteur comme une nécessité : « *les uns et les autres (…) ont besoin de cette présence (qui est en eux) qui ne dépend pas entièrement d'eux* »[36]. Le problème de l'effacement ou de la présence de l'acteur se pose nécessairement, et conditionne le résultat esthétique de la mise en scène. Au contraire du texte de théâtre, où le rôle est à remplir par l'acteur (sa voix, sa démarche, etc.), le travail est donc peut-être davantage, avec le texte poétique, celui d'une *mise à vide* sensorielle. C'est la démarche d'Olivier Thébault, nécessaire selon lui « pour que chaque mot de Rimbaud puisse résonner dans l'être entier et prendre ainsi tout son sens », que l'acteur ne subsiste plus qu'« envahi d'une vérité qui est celle d'un autre, cet autre qui est je (...). L'acteur doit-il se fondre à travers le souffle du texte ? Ou n'est-ce pas plutôt la respiration du texte, et donc celle de l'auteur, qui s'impose à l'acteur ? »[37]. De fait, le dialogue se fait sans doute moins entre le comédien et l'auteur qu'entre le comédien et, comme le formule Thierry De Peretti, « ce qui est laissé dans les mots »[38].

La position de Georges Trillat, interprétant *Une saison en enfer*, nous semble davantage satisfaisante, en ce qu'elle définit l'idée de médiation nécessaire. Elle prend acte de l'impossibilité qu'il y a pour l'acteur à s'effacer totalement :

> 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

35 Entretien avec Jérôme Pouly. Voir en annexe p. 506.
36 Ch. Dullin, *op. cit.*, p. 89.
37 O. Thébault, *De quel droit peut-on incarner Rimbaud ?*, texte inédit obtenu auprès de l'auteur (2000).
38 Entretien avec Thierry De Peretti. Voir en annexe p. 458.

> pas théâtralement le personnage, il en est donc, oui, le médium. (...). 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.[39]

L'acteur dans le récital se situe donc dans l'interstice entre deux sphères, celle de la littérature et celle du réel, celle du personnage et celle de l'humain, celle enfin de la voix vivante et celle de la voix poétique. C'est cette dernière relation qu'il nous faut aborder pour conclure.

c) Faire entendre la voix

Dire que l'acteur est confronté à l'auteur lorsqu'il dit un texte de poésie n'est pas tout à fait exact. En réalité, c'est à une *voix* qu'il se mesure ou, plus exactement, à ce que Daniel Mesguich appelle « l'antiphon, la contre-voix »[40], quelque chose finalement comme l'équivalent parlé du style, le « timbre » dont parle encore Denis Guénoun. Voix qui se confronte avec celle de l'acteur, conçue comme « la voix que viennent habiter les mots, mais qui véritablement ne parle ni ne pense »[41]. Dès lors qu'il a un texte à proférer, l'acteur est confronté à une autre voix et, « pour chaque rôle, apprend à parler avec le souffle d'un autre » ; or « Rimbaud nous dit "je est un autre" et c'est précisément avec

---

39 Stéphane Lépine, « *Une saison en enfer* : +1», *50+1*, *Cahiers de théâtre/Jeu* n° 75, juin 1995, p. 93-94.
40 D. Mesguich, *op. cit.*, p. 79. Serge Pey parle également de faire entendre la contrevoix dans la diction de la poésie orale : « Le poète disant crée une autre voix derrière sa voix qui l'accompagne. Comme un écho qui doublerait sa voix. Cette voix arrive comme un refrain ou une ponctuation musicale, juste après l'émission du vers, et tourne dans l'auditoire souvent comme si une autre bouche l'avait prononcée » (*La Langue arrachée*, *op. cit.*, p. 696).
41 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 13.

l'autre que l'acteur doit jouer »[42]. On voit alors qu'il y a quelque chose à trouver de particulièrement complexe, puisque ce n'est plus la voix du personnage, mais celle de « l'autre ». Olivier Thébault ancre sa démarche dans cette quête : « Rimbaud n'est pas qu'un style littéraire, mais une voix (...) désincarnée avec son langage propre, à la recherche de la chair de ses sens »[43]. Les difficultés du récital poétique tiennent à la subtilité, à la volatilité de ce principe qu'il faut retrouver. Le risque est grand d'une forme de surenchère vocale : la voix physique de l'acteur ne coïncide pas nécessairement, dans sa matérialité, à la voix poétique qui s'exprime dans le texte[44]. La notion d'incarnation du verbe, vue sous l'angle de l'apport auquel l'oralisation peut prétendre vis-à-vis du texte, a déjà fait l'objet d'une analyse sous l'angle de l'interprétation. Il importe à présent de se placer du point de vue de l'acteur et de son statut. Il est acquis que le texte vit de manière très différente, selon qu'il est proféré par autrui et entendu, ou lu dans le silence de l'intériorité. Le rapport à la voix joue donc ici un rôle prépondérant, dans le sens où elle transmet de façon nécessaire ses caractéristiques propres au texte, le colore, le contamine enfin.

De cette confrontation peuvent naître dissonances comme harmonies, mais également une forme de *polyphonie fabuleuse*, où les voix multiples de la poésie rimbaldienne telles qu'elles nous sont apparues[45] se dévoilent et se répondent dans la voix unique du récitant (on verra plus loin des exemples d'une distribution de ces voix, à travers la démultiplication des récitants). Le témoignage de Jacques Bonnaffé nous est ici très précieux, lorsqu'il évoque ces « voix dans l'oreille » qui l'assaillent lors de ses lectures de Rimbaud et qui exigent de lui une manière de quête : « l'autorité du texte écrit et canonique nous pousse à chercher la bonne diction derrière les mots – à chercher la voix écrite du poète, que nul échantillon sonore ne pourra démentir »[46]. Cependant, au contraire de ce que Stéphane Lépine suggérait à propos de Georges Trillat, Jacques

---

42 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. 197.
43 O. Thébault, *De quel droit peut-on incarner Rimbaud ?*, art. cit.
44 Par exemple, on peut s'interroger sur le « sexe » du texte. Le poème, dans lequel résonne la voix masculine de Rimbaud, peut-il être dit par une femme sans dommage ? Lors de la lecture à la Comédie-Française, la question s'est posée de manière criante, mais ne saurait être résolue sans subjectivité.
45 Voir *supra* p. 84 *sqq*.
46 J. Bonnaffé, « Des voix dans l'oreille », art. cit., p. 65.

Bonnaffé s'extrait de toute perception du récitant comme « possédé » par une voix venue d'ailleurs[47] : « je ne veux pas qu'on me cache que la Voix ainsi ressuscitée n'est rien d'autre qu'une feuille écrite : qu'il n'y a pas de Fantôme, ou que le Fantôme est le produit de notre imagination à tous, lecteur et auditeurs »[48]. Il parle davantage d'une forme de « concurrence avec les morts »[49], mais n'en reste pas moins conscient de sa dépendance à l'égard de l'auteur. Sa distance au texte, déjà signalée, est une manière pour lui de la rappeler. Il défend la nécessité de faire entendre la surenchère, le fait qu'*il y a plusieurs voix*. Cela s'associe à l'idée que chacun s'approprie la voix du poème à sa manière, qu'on le lise, qu'on le profère ou qu'on l'entende :

> Au fond, dans la voix que je profère en direction du public, j'entends moins la voix écrite de l'autre que la voix muette que chacun associe à elle en m'écoutant. Disant *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, je sens dans mon oreille interne la voix de l'encre, la voix du lecteur de Rimbaud que je suis, mais aussi la voix de ceux qui se murmurent intérieurement le poème qu'ils m'entendent dire, la voix pleine de duplicité qui s'enroule dans le texte et la voix, pourquoi pas ? de Banville lisant *mezzo tono* ce poème qui lui est adressé. La poésie, c'est aussi ce qui s'est passé d'une oreille à l'autre ; elle fabrique autour de nous un espace d'écoute indistinct où les voix les plus discordantes progressent toutes les unes en direction des autres.[50]

De son côté, Bruno Sermonne exprime le rapport entre l'acteur et les trois auteurs, pertinemment mis en relation, que sont Rimbaud, Claudel et Artaud :

> L'acteur, c'est l'écriture debout !
> Ça tient, parce que dans l'écriture il y a une voix.
> On a le corps de sa voix !
> Il y a un souffle dans chaque mot que l'auteur a insufflé.
> Ce souffle, c'est le pneuma du poète.
> L'auteur est le souffleur de l'acteur !
> La parole incorporée, c'est l'écriture debout !
> C'est l'acteur inspiré !
> L'acteur dépossédant l'auteur ? (…)
> L'acteur joue l'auteur.
> L'acteur est le personnage de l'auteur
> L'acteur est une voix !
> La voix, c'est l'écriture de l'auteur.

---

47 À la manière du rhapsode de Platon, inspiré par les dieux puisque les poètes sont eux-mêmes inspirés par les dieux et dont les qualités ne proviennent pas de l'art mais de la divinité qui parle par sa bouche (Platon, *Ion*, *Œuvres - Ion, Lysis, Protagoras, Phèdre, Le Banquet*, trad. E. Chambry, Garnier, « Classiques », Paris, 1922, p. 7-39).
48 J. Bonnaffé, « Des voix dans l'oreille », art. cit., p. 67.
49 *Ibid.*, p. 65.
50 *Ibid.*, p. 69.

> Le poème au théâtre, c'est une polyphonie, une distribution d'acteurs, une action atmosphérique !
> L'auteur : « un opéra fabuleux » ![51]

La confrontation avec l'auteur dans le poème met donc le comédien sur le chemin d'une quête. La voix est conçue comme en attente, comme prisonnière du texte, et le récitant lui offre la possibilité de s'évader de la contrainte de la page : le livre « contient en quelque sorte une voix captive, privée de sa qualité sonore, devenue objet, réduite aux deux dimensions de la page, une voix redevenue silence »[52]. C'est l'identification de cette voix, de même que le moyen pour l'acteur de la retrouver, qui est le nœud du problème. Citons un dernier témoignage, quant à lui particulièrement admirable dans certaines de ses formulations :

> 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 (…). 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.[53]

Cette « voix du poème qui n'existe pas », c'est nous semble-t-il la formule juste, pour qualifier la quête du récitant. Tout se passe comme si l'acteur cherchait à restituer, non tant la voix de l'auteur que sa *présence* dans la voix de l'acteur. À l'opposé de la notion de ventriloquie parfois évoquée à propos du rôle théâtral[54], le récitant de texte poétique cherche à rendre la voix de l'auteur accessible et, de ce fait, appropriable par le spectateur, en conservant entre elle et la sienne propre une forme de distance :

> Un acteur n'est pas le ventriloque de l'auteur.
> Un acteur n'est pas le porte-parole de l'auteur
> (…) L'acteur est un « croyant ».
> Il ressuscite l'auteur ! (…)

---

[51] B. Sermonne, art. cit., p. 186.
[52] M. Bernardy, *op. cit.*, p. 20.
[53] Entretien avec Daniel Mesguich. Voir en annexe p. 492.
[54] Voir Robert Abirached, *op. cit.*, p. 197.

> L'acteur est soufflé par l'auteur (…).
> Il y a une clé musicale très haut dans l'écriture du poème que l'acteur peut révéler à l'auteur.
> Tout l'art de l'acteur est de disparaître dans cette aspiration.
> L'auteur inspire l'acteur.[55]

La question peut se poser de cette tentation de la ventriloquie parfaite, du désir de retrouver la voix de l'auteur, en une vaine tentative de reconstitution. Dans cette volonté de « faire parler les morts »[56], il faut lire le même désir « désespéré » de comprendre la parole rimbaldienne, que dans une compilation telle que celle élaborée par Dominique Noguez (travail très utile par ailleurs) des « paroles attribuées » à Rimbaud. Celui-ci « reste si désespérément muet ! Par là un peu plus rejeté dans le mythe (…). Au moins pouvons-nous reconstituer un peu cette voix perdue – sinon son grain, du moins ses inflexions, son débit, son accent, son régime »[57]. Noguez cherche ici à retrouver « même voilée, déformée, mal audible, la voix vive de Rimbaud »[58] ; fantasme d'appropriation ou ultime complément sur l'enquête permanente menée autour de Rimbaud, ce travail de compilation offre, pour Alain Borer, « une percutante philogenèse de tout écrit. Œuvre de mémoire (…), elle restitue son unité complexe à la voix de Rimbaud »[59].

C'est-à-dire que l'appel à la voix quotidienne, vernaculaire pour ainsi dire, constitue une piste vers la voix poétique. Elle la conditionne et donc l'éclaire, dès lors que l'on en identifie certaines facettes. Mais le résultat a quelque chose de fragmenté et d'heurté, qui rend plutôt périlleux une telle identification et un tel trajet vers la voix du poème. Dominique Noguez rappelle combien Rimbaud était perçu comme taciturne. Ce n'est pas dans ces quelques phrases, le plus souvent anecdotiques et difficiles à attester (puisque reposant sur la mémoire des témoins) que l'acteur peut retrouver cette « voix impossible » (*Phrases*) des textes. Certains détails sont néanmoins à retenir : on a déjà cité la façon dont Rimbaud disait ses vers ; peut-être la question des accents est-elle intéressante à retenir, sans la prendre trop à cœur[60]. Il n'est pas non plus nécessairement

---

55 Bruno Sermonne, art. cit., p. 196-197.
56 C'est le titre d'un recueil de témoignages imaginaires et posthumes sur Verlaine écrit par Stéphane Huynh Tan, *Verlaine. Faire parler les morts*, La bibliothèque, « Les Portraits », 1998 ; Rimbaud, désigné comme « marchand d'armes », y apparaît plein d'un cynisme vengeur. Son « témoignage » figure à la page 38.
57 Dominique Noguez, « Paroles attribuées à Rimbaud », art. cit., p. 867.
58 D. Noguez, « Paroles attribuées à Rimbaud », art. cit., p. 872.
59 Alain Borer, « Sauf oubli », préface à l'*Œuvre-vie*, éd. cit., p. XXXVII-XXXVIII.
60 Rimbaud aimait en effet à « écrire » des accents dans ses lettres. Voir par exemple la lettre à Ernest Delahaye du

pertinent que l'acteur adopte l'accent ardennais[61] pour dire les textes de Rimbaud… On peut éventuellement se poser la question en ce qui concerne l'acteur incarnant Rimbaud dans la reconstitution. Le souci du réalisme peut mener à ce type d'excès muséographiques, dont l'intérêt nous paraît relativement faible.

B) Attribution vocale et voies d'évitement

Dès que l'on cherche à s'écarter un tant soit peu de la forme spécifique du récital, dès que le désir de dépasser le statut de simple passeur se trouve confronté à la conscience de l'impossibilité d'une incarnation, on s'aperçoit que maintes directions peuvent être, et ont été, explorées au cours du siècle. Nous avons cherché à composer, à travers notre corpus, un éventail représentatif de ces chemins de traverse, empruntés – avec plus ou moins de réussite, comme nous le verrons – par comédiens et metteurs en scène soucieux de se confronter à Rimbaud dans le respect et la créativité.

a) À contresens du mythe

Une première voie, visant à échapper aux problèmes que nous avons soulevés, consiste à se démarquer de la représentation mythologique du poète. Cela passe par la destruction systématique de tous les repères stéréotypés qui ont pu s'attacher à sa personne, repères qui ont fait l'objet de notre réflexion au début de cette partie. C'est le cas, par exemple, dans le travail de Jean-Bernard Torrent, qui fait de Rimbaud un être obèse et poussif. Le fait de construire son spectacle exclusivement à partir de la correspondance africaine constituait déjà une forme de refus du traitement conventionnel, puisqu'il s'agissait de s'écarter de l'image du jeune poète génial. Nous avons pourtant eu l'occasion de voir que le marcheur africain faisait tout autant partie du mythe que le poète rebelle. Il fallait donc davantage à Jean-Bernard Torrent et Patrick Haggiag,

5 février 1875, où il mime l'accent allemand.

61 « celui de la vallée de la Meuse, traînant, proche un peu du wallon » (Petitfils Rimbaud p. 136), « un joli accent de terroir trop vite perdu » selon Verlaine (« Les Poètes maudits, Arthur Rimbaud », art. cit., p. 15). Voir aussi André Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 11, ainsi que 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 et « Deux points de phonétique rimbaldienne, à propos des quatre premiers vers de *Bannières de mai* », *Parade sauvage*,

respectivement auteur et metteur en scène, pour définir l'originalité de leur spectacle. Parallèlement à une mise en scène complexe et souvent plus symbolique que réaliste[62], ils ont opté pour une incarnation de Rimbaud à contresens. L'image conjuguant jeunesse, beauté, force physique est oubliée. Non pas, ce qui était imaginable étant donné la période traitée, au profit d'un Rimbaud malade, amputé et surtout très maigre, comme il a pu l'être aux derniers temps de sa vie, mais pour un personnage ventripotent et poussif.

La presse fut peu sensible à cette interprétation provocatrice : « 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 »[63] ; ou encore : « 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 »[64]. Or l'incarnation est revendiquée de manière explicite, quand bien même le personnage est désigné par le mot *Lui*. En dépit d'un statut un peu complexe de la distribution des voix (deux personnages réalistes, désignés par leurs noms – Isabelle et Djami – se partagent le texte avec deux instances plus abstraites, désignées par *Lui* et *L'Autre*). Mais l'incarnation masculine, c'est bien celle qui prend le nom de *Lui*. *L'Autre* en effet est joué par une femme. Nous reviendrons sur la question du dédoublement ; ici le spectateur identifie (les réactions des journalistes le prouvent) Le Dantec comme Rimbaud, et se voit refuser l'image préconçue qu'il a pu en former. Son attente est déçue ; néanmoins nous percevons un intérêt dans ce refus de complaire à l'image que le spectateur s'est *préformée*, pour reprendre l'expression de Denis Guénoun déjà citée. Reste qu'il ne doit rester ni systématique, ni simpliste, et doit offrir une justification interprétative immédiatement perceptible, ce qui n'est pas tout à fait le cas avec Torrent.

Le témoignage d'Antoine Bourseiller apporte quelque éclairage à notre réflexion. Imaginant le choix d'une distribution pour sa pièce *Campagne-Première*, qui met en scène Rimbaud et Verlaine et qui n'a jusqu'ici pas été montée, il formule l'exigence

---

bulletin n° 2, janvier 1986, p. 58-61. Dans vieux coppées Verlaine mime l'accent de Rimbaud.
62 Jean-Bernard Torrent, *Sur la côte et de l'autre bord*, 1992. Voir la fiche en annexe p. 285-288.
63 Pierre Marcabru, « À l'estomac », *Le Figaro* du 6 janvier 1992.
64 A. H., « Une entreprise bizarre », *Le Quotidien de Paris* du 6 janvier 1992.

suivante : « 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 ». À la question de savoir s'il faut justement, à l'instar de Torrent, prendre le contre-pied systématique de l'image préconçue que l'on se fait du poète (appuyée par les photographies), Bourseiller affine sa réponse. C'est une correspondance bien plus subtile que celle du physique qu'il faut rechercher entre le comédien et le poète : « Il faut chercher l'intérieur du comédien ». Il insiste surtout sur le fait que l'adéquation physique que fournirait, par exemple, l'incarnation de Rimbaud par un jeune homme de dix-sept ans ne suffirait pas à compenser l'inexpérience du comédien : « 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 laissé la photo de Rimbaud par Carjat dans nos souvenirs rend faux le personnage de Rimbaud »[65].

Il s'agit donc de déplacer l'exigence dans le choix de l'incarnation, de chercher une correspondance non pas immédiatement perceptible mais davantage de l'ordre de la sensibilité. Il faut, pour reprendre l'expression de Daniel Mesguich, chercher « 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* »[66]. C'est sans doute là que se situe l'erreur de Torrent et de Haggiag, qui voulant s'écarter de la convention, jouer l'écart de manière radicale et l'assumer, ont perdu de vue le sens véritable d'une telle intention, à savoir parvenir à une forme de vérité dans l'approche d'un tel personnage. On en revient ici au problème de l'indivisibilité : le corps et la voix de l'acteur affirment leur différence, sont visibles et *se voient* eux-mêmes comme différents de ceux du personnage. S'il est souhaitable de jouer cette différence et de ne pas chercher à faire se rejoindre l'idée et la réalité physique, la constituer en parti pris nécessite de

65 Entretien avec Antoine Bourseiller. Voir en annexe, p. 442-443.
66 Entretien avec Daniel Mesguich. Voir en annexe, p. 491.

s'appuyer sur une légitimité réelle, qui trouve sa justification dans une interprétation lisible. Si c'est le poème, ou plutôt la possibilité d'avoir écrit le poème, de le porter en soi, qui doit commander au choix de l'acteur ou plutôt du mode d'incarnation, on peut imaginer qu'il faudra trouver une voie pour le poème avant tout. Jacques Lecoq fait l'expérience du travail sur les bouffons comme voie privilégiée vers la poésie : « Les bouffons anglais habitent du côté de Shakespeare. Nous avons fait dire par des bouffons les plus grands textes et les plus grands poètes. Qui, mieux qu'un bouffon, peut dire un texte d'Antonin Artaud ? Paradoxalement, il sera mieux entendu sous cette forme que dans toute autre soirée dite "poétique". Les plus grands fous sont les poètes ! »[67]. Un tel décalage peut éventuellement constituer une forme de réponse à cette difficulté de l'incarnation, à travers un refus de la convention du récital et la recherche d'un médiateur.

b) Mise en place de relais de parole

Le choix d'une médiation est une solution fréquemment convoquée, une fois adopté le point de vue selon lequel l'incarnation directe est impossible. Certains auteurs font même le choix de passer par des témoins de la vie de Rimbaud qu'ils jugent plus accessibles, plus aisés à représenter. C'est le cas dans la pièce de Philippe Renault, où Rimbaud n'apparaît pas physiquement. La pièce est plus précisément axée sur Verlaine ; y apparaissent également Isabelle Rimbaud, Paterne Berrichon et d'autres personnages plus ou moins réalistes ayant côtoyé le couple de poètes. Et pourtant, Rimbaud reste au centre de l'« intrigue », comme en témoigne notamment sa première place dans la distribution sur le manuscrit ou encore le titre (*Nous ne sommes pas au monde*), qui rappelle Rimbaud et non Verlaine. L'auteur trahit en outre, lors d'un entretien[68], une bien plus profonde attirance pour Rimbaud. Sa peur de mettre en scène Rimbaud lui-même constitue la principale justification à son choix. C'est sans doute moins le cas pour Philippe Faure, dans sa pièce *Moi, Paul-Marie Verlaine, père et mère*. La pièce est clairement une pièce sur Verlaine ; néanmoins on s'aperçoit que les thématiques des deux

67 J. Lecoq, *op. cit.*, p. 130.
68 Entretien non enregistré du 3 mars 2001.

poètes s'entremêlent de manière finalement assez équitable (p. 34 notamment). Selon lui, il semble impossible de parler de Verlaine sans évoquer Rimbaud[69].

Il est de plus possible d'imaginer que le pouvoir de fascination, qu'exercent aussi bien l'œuvre que la vie de Rimbaud, a pris le dessus sur l'auteur, lui faisant dépasser le sujet Verlaine au profit de Rimbaud. Celui-ci, systématiquement appelé « Rimbe », fait l'objet de plusieurs allusions, notamment celle à cette « main ennemie, fine de ses dix-sept ans (…). Obsédée par le souci de ne pas se salir. Blanche et immortelle (…) qui m'a écrabouillé le cœur » (p. 13). Ou encore : « Rimbe m'a quitté pour l'inconnu », etc. Il est de plus souvent cité, comme nous l'avons déjà signalé. Mais surtout, le jeune homme, que Verlaine ramasse dans un estaminet et prend pour son fils, ressemble à Rimbaud (comme à Lucien Létinois, qui fut le jeune amant de Verlaine après Rimbaud, ou même à Mathilde). Il est l'image d'une quête de l'ange, à la poursuite de laquelle Verlaine est lancé en vue de se sauver. Le long monologue de Verlaine est peuplé par les ombres de son passé, et celle de Rimbaud est la plus persistante : « 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 »[70].

Les ombres de personnages prennent parfois consistance, et deviennent pour les auteurs l'occasion de créer de véritables protagonistes. Cette solution offre le double avantage d'éviter l'incarnation directe et de faire, à part entière, œuvre d'auteur, de *créateur* au sens génésique du terme. Diverses voies ont été explorées dans la création de personnages imaginaires. S'inscrivant dans la suite logique des tentatives que nous venons d'évoquer, la pièce de Cliquet et Cousseau réunit des personnages réalistes (Isabelle et Frédéric Rimbaud, ainsi que Rodolphe Darzens[71]), et les confronte à deux entités fantomatiques et fantaisistes, dont les noms, « Baou » et « Voringhem », sont tirés

---

69 On peut se demander ce qu'il en est de l'inverse. Car si Verlaine resta en pensée avec Rimbaud, s'occupant notamment de réunir et de publier ses textes, Rimbaud n'a plus jamais fait allusion à son ancien compagnon. Reste que, parlant de Rimbaud l'Africain, il est difficile d'éclipser complètement la carrière littéraire qu'il mène en France à son insu, à l'instigation de Verlaine. Ainsi, dans le film *L'Homme aux semelles de vent* de Marc Rivière, voit-on Verlaine à l'hôpital se préoccuper des textes de son ancien ami.

70 Serge Rémy, « Seul, comme Verlaine », *L'Humanité* du 9 octobre 1996, p. 21.

71 Rodolphe Darzens est après Verlaine le premier éditeur de Rimbaud. Il publia de ses textes sous le titre *Le Reliquaire* en 1891, chez L. Genonceaux. Frédéric est le frère d'Arthur et d'Isabelle. Il avait rompu tout contact avec

du poème *Dévotion*[72]. Une certaine confusion naît du fait que les deux étrangers sont joués par les mêmes acteurs que ceux qui interprètent les deux personnages masculins. Mais dans la mesure où l'essentiel du texte se passe entre Isabelle et les deux étrangers, on peut considérer qu'ils doivent être envisagés comme des personnages à part entière, écho dédoublé de la voix de Rimbaud. La pièce prend la forme d'un débat, dont les arguments et la structure se fondent entièrement sur les textes ou la correspondance, entre deux « représentations » du poète : celle qu'a voulu en imposer Isabelle, et celle dont on imagine qu'elle est celle des auteurs.

L'absence de Rimbaud sur scène se justifie donc dans la volonté de ne rien imposer en termes d'image concernant le poète. Il n'est cependant pas difficile de deviner que c'est l'approche des deux étrangers qui est favorisée, et celle d'Isabelle ridiculisée et mise à mal. Reste que la représentation physique étant évitée, le point de vue acquiert une relative objectivité. On notera que la première version du spectacle faisait intervenir Rimbaud. Ici ne s'affrontent plus que l'espace du réalisme, incarné par Isabelle, et celui d'une « convention du "possible" »[73] animé par les deux diablotins. Dans la note d'intention, Jean-Pierre Cliquet qualifie la présence de Rimbaud de « bouffées ». La dimension surnaturelle de ces personnages trouve un écho dans une mise en scène à l'esthétique teintée de fantastique. Un jeu sur des halos, ou « bulles » 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) entrent rapidement en interaction. Le parti pris onirique sert tout autant la frilosité vis-à-vis de l'incarnation directe que la volonté de traduction poétique, telle que nous avons pu la penser plus haut[74].

Signalons également, dans un autre ordre d'idées, la démarche de Pierrette Dupoyet, qui crée à partir de divers témoins (les servantes qui se sont succédées dans la

---

la famille pendant que Rimbaud était en Afrique.

[72] « À ma sœur Louise Vanaen de Voringhem : – Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord. –/Pour les naufragés./À ma sœur Léonie Aubois d'Ashby. Baou – l'herbe d'été bourdonnante et puante. – Pour la fièvre des mères et des enfants. »

[73] Préambule au texte (note d'intention).

[74] Dans l'ensemble du Chapitre III de la deuxième partie. Voir *supra*, p. 300-368.

famille Rimbaud) un témoin unique venant parler du poète génial et disparu. Elle a imaginé une bonne qui serait restée au service des Rimbaud tout le temps qu'a vécu Arthur, synthèse des différentes domestiques qu'a eues à son service la mère de Rimbaud. Celle-ci s'est particulièrement attachée à l'enfant puis au jeune adulte et vient parler de lui (voire, parfois, avec lui) peu de temps après sa mort. Elle interpelle parfois Rimbaud (« Monsieur Arthur ») comme pour le rappeler à l'ordre ou le plaindre. Ce discours d'une vivante à un mort met en place une forme de dialogue, qui vise à rétablir sans risque la présence de Rimbaud sur scène. Il faut noter que le texte pèche souvent par manque de conformité à la réalité. De la part de la domestique, si l'abondance de connaissances au sujet de Rimbaud est peu crédible, celle de formules poétiques l'est encore moins. De plus, elle lit des poèmes dont personne, et surtout pas elle, ne pouvait avoir connaissance au moment où la pièce est censée se dérouler (juste après la mort de Rimbaud). Néanmoins la démarche témoigne toujours de cette volonté d'approcher, par un moyen détourné, la personne du poète : « 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 joue Rimbaud »[75]. La gêne qu'éprouvent les comédiens à incarner Rimbaud sert à justifier la création d'un nouveau personnage. La volonté de s'écarter de la dimension poétique est, de surcroît, une manière de ne pas s'inscrire dans la convention du récital poétique, mais de demeurer dans le champ de la biographie tout en donnant à entendre les textes, de façon libre et non plus intégrée dans des dialogues.

Par ailleurs, il est également possible de faire intervenir un personnage clairement détaché de Rimbaud, d'entrer ainsi en quelque sorte dans la fiction, sans convoquer Rimbaud lui-même pour autant. Georges Trillat choisit de faire dire *Une saison en enfer* par un clochard. Celui-ci a trouvé le texte par hasard, l'a appris par cœur et le récite à qui veut l'entendre. C'est la médiation elle-même qui constitue l'intérêt principal du spectacle : « 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

75 Entretien avec Pierrette Dupoyet. Voir en annexe p. 459.

médiation entre le texte et lui, en sorte de se ménager un espace de lecture et de jeu ». La mise à distance du texte est un moyen pour l'acteur de donner à entendre « cette intériorisation de voix en bataille » qui hante le texte plus efficacement que s'il incarnait le narrateur lui-même et les instances multiples qui s'affrontent en lui. On peut évidemment débattre de la légitimité du choix d'un clochard ivrogne pour dire le texte, choix qui pose nécessairement quelques problèmes en termes d'élocution : « 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 »[76]. Néanmoins la démarche reste intéressante, et les commentaires de la presse, le plus souvent positifs[77], témoignent de sa pertinence.

Mais la tentative qui nous a semblé la plus porteuse, la plus susceptible d'ouvrir des pistes de réflexions exploitables pour une véritable efficacité du spectacle rimbaldien, c'est celle entreprise par Jérôme Pouly sous l'impulsion de Jean Teulé. À partir du roman de ce dernier, *Rainbow pour Rimbaud*, Pouly construit en effet un spectacle qui, s'il manque d'aboutissement en termes de réalisation scénique[78], esquisse les termes d'un mode d'incarnation qui nous paraît plutôt satisfaisant. L'idée directrice part du personnage de Robert Rimbaud, inventé par Jean Teulé. Passionné de Rimbaud, ce jeune homme calque son destin sur celui du poète, en une épopée fantaisiste que Pouly désarticule en trois plans : celui du film reconstituant le livre, celui de l'image en associations poétiques et celui de la scène, où Pouly se tient lorsqu'il n'apparaît pas dans l'écran. Il est donc à la fois Robert Rimbaud, personnage imaginaire inspiré de Rimbaud, Rimbaud le poète lorsqu'il dit ses textes, et enfin le récitant de la Comédie française, sans costume, tenant le texte en main et assumant comme tel son statut de récitant : « 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 »[79].

---

76 Pierre Popovic, « La solitude et la compagnie », art. cit., p. 57-58.
77 Voir les notes de presse dans la fiche, en annexe p. 230-233.
78 Le format et les circonstances mêmes de la production expliquent ces défauts, que Pouly déplore lui-même. Le principe de « carte blanche », accordée chaque année à un acteur de la comédie française ne lui permettait pas d'aller au bout de sa recherche.
79 Entretien avec Jérôme Pouly. Voir en annexe p. 505-506.

La position particulière de l'acteur lui permet de vivre à la fois le plaisir de l'incarnation et, partant, de l'identification, sans prendre le risque qu'il impose : « 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… »[80]. L'effet pour le spectateur en devient parfois assez troublant. De fait, lorsque le récitant, que l'on a identifié comme tel et dont on n'attend rien d'autre que la profération du texte, se plante un couteau dans la jambe et se couvre le visage de son sang. À ce moment-là, le spectateur ne sait plus sur quel plan il se trouve, celui de la fiction ou de la réalité, puisque l'être réel que représente le récitant vient se confondre avec le personnage. Le texte qu'il prononce à ce moment est d'ailleurs éloquent : « Ça fait Rimbaud. Je suis blessé comme Rimbaud. Je est un autre ».

Ces personnages intermédiaires constituent donc une forme de réponse au problème de l'incarnation, souvent plus intéressante que lorsque la pièce se limite à une reproduction, plus ou moins fidèle, de la réalité, ou à la livraison brute du texte. C'est que l'on entre, à ce moment-là, dans le domaine de la création, comme nous l'avons déjà suggéré. D'autres voies sont possibles, qui permettent cette médiation. Pour certains, cela consiste à ôter de sa substance au personnage, à le décorporaliser. Dans l'histoire que met en scène l'opéra de Marius Constant, Rimbaud est déjà mort. Il apparaît donc comme une ombre : tantôt visible par les autres protagonistes, lorsque l'on est projeté dans le passé ; tantôt invisible, revenant du néant pour entendre ce qui se dit de lui, lorsque la narration revient au présent. Cette ombre rappelle les « bouffées » de Cliquet et Cousseau, ou bien la présence invisible de Rimbaud dans la pièce de Philippe Renault. Dans le même ordre d'idées, il est possible de faire référence au travail sur la voix *off* que réalise Daniel Mesguich pour le spectacle de Michel De Maulne. Le statut de cette voix, qui semble venir de nulle part, est très particulier en ce qu'il induit une forme de désincarnation. La voix nue remplace le corps absent, qu'elle sublime dans le contexte d'une lecture poétique privée par nature de personnage véritable.

---

[80] Entretien avec Jérôme Pouly. Voir en annexe p. 505.

c) Dédoublement et démultiplication : brouillage des instances narratives

Le dédoublement des personnages, qui ne constitue pas en soi une originalité de la mise en scène, vient résoudre dans le cas qui nous occupe un certain nombre de difficultés. C'est pourquoi on a souvent eu l'occasion d'observer la mise en place, sur divers modes, de cette stratégie. En ce sens, le cas de l'opéra est un peu particulier ; la nécessité du doublage se fait sentir pour des raisons techniques, et incite le metteur en scène à démultiplier les voix rimbaldiennes. Pour ce faire, plusieurs moyens restent à sa disposition : il peut diviser le texte (quelle que soit sa nature : poèmes, correspondances, textes inventés…) entre un acteur et un chanteur – chez Caude et Ferrero –, entre un acteur et plusieurs chanteurs – chez Pintscher –, ou encore entre plusieurs acteurs-chanteurs – chez Rivron.

Chez Caude et Ferrero, on a affaire à un cas relativement simple de doublure : les doubles ont les mêmes costumes que leur personnage, le chant marque les mots ou les idées, en un télescopage des êtres d'une part, des dialogues et des thèmes musicaux d'autre part. On notera que les personnages peuvent dialoguer avec leur conscience chantante, de même que des chœurs parlés sont parfois intégrés. Les chanteurs alors expriment des personnages l'« âme intérieure, ou au contraire, leur inconscient en contradiction avec leurs paroles explicites »[81]. Il est intéressant de voir que la doublure-chanteur de Rimbaud est féminine ; elle est la « muse, égérie et sœur du poète »[82]. Le choix d'une tessiture haute pour transmettre la voix du poète semble tenir davantage à des facteurs biographiques que littéraires[83]. La dimension androgyne du jeune Rimbaud, véhiculée par un lexique récurrent de l'enfance et de l'angélisme, a pu être soulignée par certains témoins. Associée à sa relation homosexuelle avec Verlaine, elle explique sinon justifie ce choix, que font Caude et Ferrero dans *Rimbaud ou le fils du soleil* mais aussi,

81 Catherine Clément, *Le Matin de Paris* du 7 juillet 1978.
82 Jacques Doucelin, *Le Figaro* du 26 juillet 1978.
83 La « féminité » de la poésie rimbaldienne n'étant pas plus manifeste que sa « virilité ». En outre de telles allégations nécessiteraient des études approfondies que se soucient peu de mener les metteurs en scène ou librettistes.

sur un autre mode, Marius Constant (il n'y a pas alors de dédoublement, Rimbaud est simplement incarné par une femme[84]).

On peut néanmoins noter que dans les scènes d'amour entre Rimbaud et Verlaine, c'est la doublure musicale de Rimbaud (la femme, donc) qui prend la place de Verlaine ; ainsi, la mixité du couple étant conservée, la pudeur est épargnée… Caude justifie son choix en alléguant la féminité comme propice à incarner la conscience de cet être, ni tout à fait homme, ni tout à fait enfant, mais on devine qu'ici le souci de bienséance prime. Dans l'ensemble, l'opéra de Ferrero et de Caude joue sur le registre du dédoublement et de l'ambiguïté. Le même comédien joue trois rôles : celui d'un travesti qui est censé représenter le père (la réflexion psychanalytique menée par l'auteur passe par ce type de symboles), celui d'un ami et celui de Verlaine. Pour Caude, « c'est là que réside tout le moteur dramatique de [cet] 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 »[85].

Dans la reprise du texte de Serge Rivron par Emmanuel Depoix, le personnage de Rimbaud est incarné par quatre comédiens différents (de même que la mère, Isabelle étant incarnée par deux comédiennes distinctes). D'abord, un Rimbaud juvénile, vulnérable et en même temps très imprégné de la solidité terrienne ardennaise. Puis un Rimbaud d'Afrique, hargneux et charismatique, ou encore un Rimbaud fatigué, à bout, celui de la fin du *Bateau ivre*, revenant de ses aventures infusées d'astres. Enfin, un Rimbaud en quelque sorte déjà mort, celui de l'*Adieu* ; pensé sur le modèle du Capitaine Achab, c'est un homme noir, grave et intense, qui jette un regard lucide et distant sur sa vie achevée. L'idée est donc de mettre en parallèle, par ces quatre incarnations, à la fois une évolution chronologique, avec des temps différents de sa vie, auxquels il s'agit de faire

84 C'est également le cas dans la pièce *Le Prince* de Vicki Messica, qui ne figure pas à notre corpus.
85 Lettre de Louis-François Caude à Antoine Bourseiller du 30 avril 1978.

correspondre certains textes et surtout certaines compositions musicales, et les différents aspects de la personnalité à la fois humaine et poétique de Rimbaud.

De manière générale, le fragment est l'unité dominante de la pièce : aussi bien du point de vue de l'agencement des textes que de celui de la composition musicale. La dispersion de l'interprétation, sans, d'ailleurs, qu'elle soit nécessairement régulière et cohérente, s'inscrit tout naturellement dans cette dynamique. Les différents aspects de Rimbaud sont évoqués comme des unités individuelles mais reliées, puisque le procédé tend, en définitive, à démontrer l'unité de l'être Rimbaud. Le texte est attribué chaque fois à une facette différente de Rimbaud. Mais d'une part, la présence du chœur, composé des autres comédiens, vient brouiller l'unité identitaire en s'appropriant certaines parties de texte ; d'autre part l'attribution du texte se fait parfois sur des critères bien spécifiques. Ainsi l'une des comédiennes, dont le visage enfantin s'accorde avec le Rimbaud adolescent et rebelle de la lettre à Izambard dont elle dit le texte, affronte-t-elle le comédien interprétant Rimbaud à ce moment-là et disant de son côté la lettre de la mère à Izambard. Enfin le dernier texte, *Adieu*, est dit par tout le monde, achevant de dissoudre les identités de chacun en une collectivité univoque.

Chez Pintscher, c'est un autre procédé qui est à l'œuvre ; l'acteur unique se confronte à une femme, relayée par un chœur féminin de dix chanteuses et six solistes (quatre femmes et deux hommes). La confusion des voix et des identités est accentuée par le mélange impressionniste des textes. Djami et les deux sœurs de Rimbaud, Isabelle et Vitalie, sont évoqués lors des interviews. Mais la fiche technique ne mentionne que deux instances en sus des chanteurs, *la femme* et *l'homme*[86]. On comprend donc que l'identification n'est pas de mise ; en effet, du propre avis de l'auteur « les personnages (…) ne se définissent qu'à travers des fragments de textes, des détails en lambeaux »[87]. En revanche l'acteur unique semble bien incarner Rimbaud – c'est du moins de cette manière que le perçoit le spectateur – mais un Rimbaud prolongé par de multiples

86 Michaël Töpel nous informe dans le dossier de presse que sur la partition « Pintscher détache par leurs noms Vitalie et Djami (…) de leur environnement anonyme, mais seule Vitalie dira son nom dans une petite phrase ». Il précise néanmoins que « 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) » (voir en annexe p. 346-348)

87 Matthias Pintscher, propos recueillis par Marie-Aude Roux, *Le Monde* du 22 février 2004.

extensions, féminines pour l'essentiel : « le poète n'y est pas un homme ou un sujet mais un système de voix »[88]. Ces extensions, ces « voix provenant d'un espace des défunts »[89], sont d'ordre littéraire (les « voix reconstituées » de *Solde*). Les choristes en robes blanches rappellent certaines images rimbaldiennes : « blancheurs des corps de femme » de *Mémoire*, « bêtes blanches » d'*Enfance III*, « bouquets de satin blanc » de *Fleurs*… Mais elles sont tout autant d'ordre psychologique, puisqu'elles semblent incarner les démons du poète, sa mauvaise conscience distribuée en une pluralité d'instances, traitées sur le mode de l'angoisse et de la persécution. Loin de représenter de simples *clones* de la sœur de Rimbaud déjà dédoublée en Vitalie et Isabelle, le chœur définit le principe d'écriture de l'opéra : « 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". » La perception de Rimbaud comme sujet reste donc trop diffuse pour pouvoir parler d'incarnation à proprement parler ; bien plutôt, on assiste à l'éclatement de la voix rimbaldienne, même si la dispersion ne se fait pas ici au niveau des corps.

C'est le cas en revanche dans le travail d'Édouard Autant sur *Une saison en enfer*, dont le principe sera repris par Nicolas Bataille. La notion de chœur se déplace de l'environnement vers le sujet, puisque la voix rimbaldienne est répartie entre quatre figures. Nous avons déjà évoqué le principe de restructuration appliqué par Autant au texte de Rimbaud. Du point de vue du personnage, ce parti pris choral a également une forte implication : il rend le sujet du discours inidentifiable, dans la mesure où la voix poétique est portée par quatre instances qui, en dépit des caractérisations complexes que leur applique Autant, ne sont pas distinctes du point de vue de la représentation sinon par des variations de couleur dans le masque ou le costume. Dans la première version d'Autant, celle de 1928, les « quatre de scène » portent le même costume de bagnards et

[88] Eric Dahan, « Rimbaud par la bande-son », *Libération* du jeudi 26 février 2004.
[89] Norbert Abels (dramaturge de l'Opéra de Francfort), « Permanence du départ. Quelques aspects de l'opéra de

tiennent dans la main un boulet, dont la chaîne brisée pend à leur cheville. Ces forçats restent toutefois des dandies, puisqu'ils sont également affublés de chapeaux haut-de-forme blancs et de gants noirs. En 1930, lorsqu'Édouard Autant reprend sa mise en scène, il modifie son optique : les comédiens sont désormais plus près de clowns de music-hall, dont les chapeaux haut-de-forme sont décorés de nuages et dont les visages sont peints[90]. Enfin, dans la version de Nicolas Bataille, tous sont en costumes de ville, avec haut-de-forme et frac, des costumes de dandy stylisés et inspirés de la caricature de Rimbaud par Verlaine « Les voyages forment la jeunesse »[91] ; ils portent quant à eux des masques et une chevelure de filasse rouges.

Le principe est redoublé par l'intervention d'un « Chœur des Espèces de Romances », vêtu de costumes de ville sombres, qui dit les poèmes cités dans *Alchimie du verbe*, alternativement ou simultanément par rapport aux quatre comédiens principaux. Cette notion de choralité trouve son aboutissement dans ce qu'Édouard Autant appellera le « Théâtre Choréique », concrétisé notamment par l'ajout du poème *Voyelles* au spectacle, en 1937, dont nous avons décrit les modalités en deuxième partie[92]. La chorée est une « affection neurologique caractérisée par des mouvements involontaires amples et désordonnés des muscles »[93]. On peut supposer de la part d'Autant un jeu sur les mots, qui vient entremêler les signifiés de ce terme scientifique à ceux du « chœur » (lié au concept de dramaturgie polyphonique) et de la « chorégraphie ». Mais les comédiens sont davantage perçus ici comme des robots voués à transmettre la parole poétique que comme des incarnations dispersées du poète. Le statut du chœur reste flexible, qu'il se définisse comme extérieur ou non à la voix poétique. Dans l'opéra de Franck Venaille sur Verlaine, les choristes sortent du chœur pour devenir les personnages ; la fonction du chœur circule ainsi entre celle qui lui est généralement attribuée dans l'opéra et celle du théâtre antique.

D'autres types de dédoublement de la voix poétique sont observables ; dans le spectacle de Michel De Maulne, la voix de Rimbaud, déjà brouillée par celle de sa sœur, est doublée, on l'a dit, par une autre voix en *off*. Le Rimbaud qui est en scène représente

---

Matthias Pintscher *L'Espace dernier* », dossier de presse (voir en annexe p. 345-346).
90 Voir les reproductions des dessins de Claude Autant-Lara en annexe, à la suite de la fiche.
91 Voir la reproduction en annexe.
92 Voir *supra*, p. 339-340.

le Rimbaud poète, puisque les textes qu'il dit sont tous extraits de l'œuvre, à l'exception d'un passage de la lettre à Demeny où c'est de toute façon la voix du poète qui parle. Le Rimbaud en *off* (voix de Daniel Mesguich) représente davantage le Rimbaud biographique, le Rimbaud d'Afrique ayant renié sa poésie. Si l'on ajoute à ce dédoublement celui qui naît du fait que De Maulne incarne un Rimbaud malade, sur le point de mourir, mais récitant ses poèmes de jeunesse, on comprend que la démultiplication des points de vue sert un désir de ne pas trancher, de ne pas investir clairement une position interprétative sous peine d'être accusé de trahison. De même, chez Alain Héril, la dissolution de la parole entre trois récitants (deux disant, l'autre signant gestuellement les textes) introduit un flottement dans l'identification et interdit d'associer complètement le récitant masculin à Rimbaud[94]. Le principe est conforté par la présence, sur la scène, du batteur et du régisseur. Ce dernier, jouant le rôle d'un *deus ex machina* omnipotent, relance sans fin le jeu dramatique à travers le jeu sur les lumières.

Pour terminer, nous voudrions revenir sur le texte de Jean-Bernard Torrent où, comme nous l'avons souligné un peu plus haut, l'identité des personnages reste floue. La distribution, *a posteriori*, d'un texte initialement monologué entre quatre personnages, a conduit l'auteur à créer pour Rimbaud une double figure, à le dissoudre en *Lui* et *L'Autre*. Se pose d'emblée la question de savoir si les deux emplois successifs du *je* sont légitimement dissociables. De plus, si le spectateur identifie *Lui* à Rimbaud, ce qui est le cas comme on l'a dit puisque *Lui* est interprété par un homme et *L'Autre* par une femme, alors on peut se demander qui est cet *Autre*. Il ne suffit pas de retourner la formule et de dire que cet autre est je, comme semble le faire Torrent. Une analyse précise de la répartition du texte n'apporte que peu de conclusions satisfaisantes. Elle révèle simplement un jeu volontaire sur la confusion dans l'attribution de la parole, les voix se mêlant et se poursuivant parfois au long d'une phrase (ainsi, page 17, un texte est dit à moitié par *Lui*, à moitié par *L'Autre*). Cette répartition des identités, fondée sur des critères poétiques, est confrontée à un traitement réaliste car biographique des personnages, avec les figures d'Isabelle et de Djami.

---

93 Dictionnaire Hachette, 1987.

La dispersion des voix ne correspond donc pas aux différentes facettes d'une même entité ; pourtant, très vite, on assiste à la disparition de toute frontière identitaire entre les personnages. Le référent des pronoms personnels se perd chaque fois dans l'indistinction des régimes de parole. En outre, cette confusion entre *Lui* et *L'Autre* va contaminer les deux autres personnages, qui rapidement vont perdre toute dimension biographique ; c'est par exemple Isabelle qui raconte la traversée du Gothard effectuée par Rimbaud[95] (p. 10), qui parle de topographie (p. 10 et 11), commande les livres (p. 22), et enfin prend le relais de ses plaintes (p. 24). La parole d'Isabelle et celle de *Lui* se complètent, l'un finissant les phrases de l'autre (p. 26). D'ailleurs, plus la pièce touche à sa fin, plus les voix semblent se mélanger de façon rapide et aléatoire. Le texte évoque la fin de la vie de Rimbaud, moment où peut-être il cherche à se dissoudre avant de disparaître, manière d'être, en quelque sorte, maître de sa fin. Le texte place aussi les personnages dans des dimensions temporelles conjointes mais différentes. Isabelle raconte essentiellement la fin de Rimbaud, son agonie, son délire, ses récits : elle représente le futur. Djami, lui, incarne le passé, la vie en Afrique, les éléphants, le quotidien éthiopien. *Lui*, c'est le présent, la souffrance, les regrets, mais encore l'inquiétude de poursuivre son commerce. *L'Autre*, c'est à la fois le passé (ceux rencontrés là-bas) et le présent, puisque la souffrance se partage. On voit bien alors que le dédoublement peut servir une interprétation instructive de l'œuvre ou, comme ici, des lettres, sans nécessairement entrer dans la caractérisation savante telle qu'un Édouard Autant, par exemple, peut la pratiquer. Si Torrent échoue à transmettre sa volonté de rupture vis-à-vis du mythe, il fournit dans sa distribution, pourtant peu cohérente, un éclairage qui ne manque pas d'intérêt, au moins dans son principe.

Dans le même ordre d'idées, la pièce de Cliquet et Cousseau exploite l'ambiguïté de la personne rimbaldienne, cette « présence absente »[96] qu'évoque Lionel Ray. Dès son commencement, la pièce se situe sur ce plan duel : après une introduction retraçant une entrevue entre Rodolphe Darzens et Frédéric Rimbaud, l'apparition des deux êtres

94 Thierry De Peretti justifie par les mêmes raisons son choix de trois comédiens. Il s'agissait de « montrer en quelque sorte un seul être avec trois entités » (voir l'entretien en annexe, p. 451).
95 Lettre à sa famille du 17 novembre 1878.
96 L. Ray, *op. cit.*, p. 34.

surnaturels Baou et Voringhem s'amorce sur les derniers mots de *Nuit de l'enfer* (« Je suis caché et je ne le suis pas »). Ces mots sont suivis du passage d'*Enfance V* où un *Je* anaphorique se définit par une pluralité de fonctions (« saint », « savant », « enfant »,...). Le rapprochement entre ces deux extraits nous permet de relier l'idée d'altérité qui nous occupe à une problématique corrélée, celle d'une extension chez Rimbaud des possibles identitaires, au-delà du désir univoque de transformation.

d) Les marionnettes comme voie désengagée

Un dernier mode d'expression peut être envisagé dans la perspective de l'incarnation rimbaldienne : c'est celui qui passe par la manipulation de marionnettes. Dominique Houdart, à la recherche d'une *poétique* de cet art, établit entre marionnettes et poésie le même parallèle que celui que nous évoquions, par la voix de nombreux poètes, entre danse et poésie : « La marionnette est au théâtre ce que la poésie est à la prose, son art premier, son essence et son essentiel »[97]. La marionnette est d'essence poétique en ce que, objet totémique, elle est par nature une *métaphore* : métaphore de l'acteur et du personnage à la fois, métaphore du vivant. Elle évolue dans le domaine de l'onirisme et appartient à ce que Gouhier définit comme la « catégorie de l'irréel »[98], c'est pourquoi elle est peut-être plus à même de transmettre le texte poétique. Anatole France le pensait, ce qui était pour lui l'occasion de critiques virulentes sur les personnalités du théâtre de son époque : « il est très difficile aux actrices et surtout aux acteurs vivants de se rendre poétiques. Les marionnettes le sont naturellement : elles ont à la fois du style et de l'ingénuité »[99]. Cela s'explique par leur aptitude à générer, chez le spectateur, ce « sentiment d'une irréalité du spectacle, de l'inauthentique, sentiment vertigineux analogue à ce qui est sans fin, à l'infiniment "poétique" »[100].

---

97 D. Houdart, « Poétique et grammaire », introduction à *Les Fondements de la manipulation : convergences*, *Carnets de la marionnette* n° 1, Éditions théâtrales/Themaa, 2003, p. 8.
98 H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1991, p. 119. Voir aussi, sur le rapport complexe que la marionnette entretient avec le réel et sa nature symbolique, Roger-Daniel Bensky, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Nizet, 1971, réédition en 2000, p. 25-28.
99 Anatole France, « La Tempête », *La Vie littéraire*, deuxième série, 1890, réédition dans les *Œuvres complètes illustrées*, t. VI, Paris, Calmann-Lévy, 1926, p. 596. Voir aussi Heinrich Von Kleist, *Les Marionnettes*, GLM, 1947. Il montre que la marionnette atteint à la grâce mieux que tout être humain, en ce qu'elle n'est affectée par aucune contrainte physique, intellectuelle ou psychologique.
100 Nicole Charpentier, « Une irréalité spectaculaire », *Les Fondements de la manipulation*, *op. cit.*, p. 106.

Mais surtout, l'examen de la marionnette nous renvoie à nos réflexions sur la nature du récital poétique et sur les revendications que formulait, par exemple, Maeterlinck, concernant le statut de l'acteur en scène. Grâce à la marionnette, le corps de l'acteur peut être *évacué*, avec tout ce qu'il charrie d'accidentel et d'humain. De ce fait, certaines des difficultés que nous avons soulevées deviennent peut-être en partie contournables. En particulier, celles qui sont relatives à la réalité physique du comédien et à sa concurrence avec la nature mythique de Rimbaud. La marionnette *irréalise*, au sens sartrien, le personnage, et donne à Rimbaud le coefficient de fictivité dont il a besoin pour exister sur la scène. De plus, elle possède un pouvoir de fascination sur le spectateur susceptible de lui faire accepter la présence du mythe mieux qu'un comédien de chair et d'os : « privée d'un corps et d'un visage trop humains, la marionnette sera d'autant plus proche de l'existence héroïque qu'elle sera éloignée de l'existence charnelle »[101]. On atteint alors à la possibilité d'une expressivité pure et d'une transmission pure du texte, dans la perspective de Maeterlinck.

Néanmoins, Henri Gouhier, commentant la volonté qu'avait Gordon Craig de faire de l'acteur une *surmarionnette*[102], a bien noté que l'acteur ne pouvait être totalement sorti de scène puisque « le montreur est acteur » et que « de l'acteur il ne reste qu'une présence sans contours et presque impersonnelle, chaleur rayonnant d'une source cachée, lumière tombée d'une étoile anonyme »[103]. L'avertissement d'Annie Gilles est ici précieux : « l'autre du comédien n'est pas la marionnette mais le marionnettiste »[104]. Ce qui signifie que le personnage a en quelque sorte glissé de l'acteur vers la marionnette ; celle-ci « ne cherche pas à conserver la présence en supprimant l'acteur, ce qui est impossible, mais à supprimer la croyance en l'existence de l'acteur malgré sa présence »[105]. Ce point de vue nous intéresse tout particulièrement en ce qu'il convoque une autre modalité de ce processus de croyance, spécifique dans le cas de Rimbaud, que nous avons tenté d'exposer.

---

101 H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, *op. cit.*, p. 124.
102 Voir Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Paris, Odette Lieutier, 1943, et les commentaires d'Henri Gouhier dans *Le Théâtre et l'existence*, *op. cit.*, p. 119-127.
103 H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, *op. cit.*, p. 121-123.
104 Annie Gilles, « Des acteurs et des "manipulacteurs" », *Marionnettes*, *Études théâtrales* n° 6, Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, p. 27.

Car ce qui change avec la marionnette, c'est qu'elle peut *exactement* ressembler à Rimbaud : « le personnage coïncide avec son image ». Cela a des conséquences importantes du point de vue de la croyance : en effet la « résistance du bois n'est rien devant celle des formes vivantes et des personnes spirituelles »[106]. Dès lors, la marionnette apparaît comme une solution contre cette double résistance qui existe dans la tentative de fusion entre l'acteur et le personnage et dont parle Gouhier. Résistance en réalité quadruple, puisque c'est d'une part celle « du corps au personnage et du personnage au corps », d'autre part celle « du personnage à la personne et de la personne au personnage »[107]. On conçoit qu'une marionnette offrant un visage imitant à la perfection celui de Rimbaud convaincra davantage qu'un comédien portant un masque tout aussi ressemblant. Sans doute est-ce par le rapport au corps différent que ces deux techniques induisent. La marionnette cache le corps de l'acteur, elle s'y substitue, le *subtilise* enfin, tandis que le masque ne fait qu'exhiber davantage le corps. Or nous avons vu que la question du corps jouait un rôle particulièrement important dans le processus de croyance. Du fait de la fonction totémique de la marionnette, le corps est *médiatisé*, et disparaît en même temps qu'il est augmenté par la poupée[108].

L'immobilité du masque pose davantage problème que celle du visage de la marionnette, dans la mesure, là encore, où il entre en concurrence avec un corps. Quel sens peut avoir le fait de revêtir un masque imitant une personne réelle ? On songe aux masques de la comédie antique, imitant les visages de personnages importants de la cité. L'intention satirique se satisfait dans de telles circonstances d'un masque immobile. Il paraît très gênant de l'envisager dans le cadre qui est le nôtre, et cela n'a jamais, à notre connaissance du moins, fait l'objet d'une expérience[109]. De surcroît, la marionnette redouble l'importance de la voix du comédien ; elle exacerbe sa présence et son sens, augmentant les risques déjà signalés de hiatus entre la voix et la perception de la figure rimbaldienne.

---

105 H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, *op. cit.*, p. 122.
106 *Ibid.*, p. 124.
107 *Ibid.*, p. 126.
108 Dans le cas où la marionnette est seule en scène, où le corps de l'acteur est dissimulé.
109 Les seuls masques utilisés dans les spectacles composant notre corpus le furent par Nicolas Bataille dans sa mise en scène d'*Une saison en enfer*, et il s'agissait de masques neutres, nullement figuratifs (voir la photographie en

Examinons à présent le cas où la marionnette ne sert pas nécessairement à remplacer Rimbaud, mais intervient dans le cadre de la représentation *en sus* de l'acteur. Un exemple intéressant nous est offert par le travail de Pierre Ascaride sur *Un cœur sous une soutane*. Malgré la narrativité du texte, le statut de la marionnette y impose un rapport utile au poétique, puisqu'elle permet de représenter les personnages du texte de Rimbaud qui ne sont pas le *je*. Ascaride se place résolument du point de vue du séminariste écrivant son journal intime, et dit lui-même le texte qui est attribué aux autres personnages. C'est pour lui le moyen de préserver le sentiment d'impudeur que fait naître le dévoilement d'un journal intime. Plusieurs marionnettes en latex partagent la scène avec lui, en tant que « matérialisations fantasmatiques »[110] des protagonistes de la vie de Léonard. Le visage de ce dernier a été façonné à partir d'un moule de celui de l'acteur. Le personnage principal s'entretient avec ces « totems » qui sont aussi des « projections »[111] de lui-même, danse avec celle qui figure Timothina, fait l'amour avec elle, etc. En dehors du fait qu'ils soulignent fortement la solitude du comédien, servant le propos du texte, ces « pantins énormes, merveilleusement lamentables »[112] revêtent plusieurs fonctions. Une fonction d'ordre symbolique : les personnages du monde qui entoure Léonard sont des fantoches, pantins d'un univers de conventions étroites. Une fonction d'ordre dramatique : la marionnette permet à Léonard de transmettre uniquement « sa perception à lui du réel et cette perception est elle-même très sélective ». Elles permettent aussi la transposition de scènes un peu crues ou violentes. Enfin, elles témoignent du statut fictif de ces personnages, rappelant ainsi le contexte poétique dont ils sont issus et que la mise en scène de Pierre Ascaride, très naturaliste en termes de décor, tend à faire oublier.

Dans un autre ordre d'idées, la marionnette peut fonctionner comme support de la démultiplication des rôles que nous avons évoquée. On peut par exemple imaginer une marionnette représentant la Vierge folle intervenant dans cette section pour s'entretenir avec l'Époux infernal (ou inversement). Mais ce serait là, sans doute, une manière de

---

annexe).

110 Michel Vandestien, notes de préparation pour la scénographie, dossier de travail.

111 Pierre Ascaride, extrait d'un entretien avec le Théâtre de la Salamandre, dossier de travail, et « Rencontre imaginaire d'un producteur de la télévision française et de Pierre Ascaride », dossier de travail.

112 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.

donner une existence matérielle aux éléments poétiques, venant se heurter aux mêmes difficultés que celles que nous avons soulevées à propos de la métaphore et de sa concrétisation[113]. Cela revient, de fait, à redoubler le signe « clair » qu'est déjà la marionnette avec un signe textuel : « Faut-il vraiment subordonner le travail de la marionnette à cette fonction de signe et à cette finalité de communication ? La marionnette n'est-elle pas d'abord un objet plastique, une forme colorée qui a, *par elle-même*, par sa seule matérialité, un impact sensoriel, affectif et par là poétique, *indépendamment* des significations et du sens que le manipulateur lui prête ? ». Michel Bernard stigmatise la volonté de sémiotisation du spectacle qu'il lit dans le travail d'Alain Recoing et à laquelle il reproche de sacrifier « le "figural", c'est-à-dire le jeu purement intrinsèque de la figure matérielle pour elle-même, au "figuratif", c'est-à-dire à son rapport à un objet référent qu'elle est censée représenter, signifier, bref, à l'illustratif et au narratif »[114]. C'est un risque qu'il faut évaluer dans la perspective qui est la nôtre.

C'est pourtant ce que fait dans une certaine mesure Édouard Autant, lorsqu'il transforme en robots, s'inscrivant dans la perspective initiée par Craig, les actrices qui « incarnent » les « Espèces de romances » (poèmes insérés dans *Alchimie du verbe*). Nous avons déjà commenté le fait qu'il transpose physiquement un texte poétique ; mais ce qui nous intéresse ici, c'est que la transposition est double, puisque les corps humains sont *robotisés*, c'est-à-dire qu'ils intègrent des costumes lumineux, fixés sur le plateau et dans la salle, lesquels font de ces corps des machines imitant un fonctionnement électronique. Nous n'employons pas au hasard le terme de *robot* : c'est ainsi qu'Autant décrit lui-même sa démarche, comme en témoigne un article d'Akakia Viala[115] où la création d'un robot (appelé « Élecma ») est envisagée comme réponse à la surmarionnette de Craig. Ce robot utopique « assumera le rôle du comédien, porte-parole du nouveau dramaturge »[116], ce dernier étant dès lors à même d'obtenir avec une totale exactitude ce qu'il a à l'esprit. Le

113 Voir *supra*, p. 310-315.
114 M. Bernard, « 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.
115 Akakia Viala, « La dramaturgie électronique d'Édouard Autant-Lara », *Revue d'esthétique*, t. XIII, fasc. I, janvier-mars 1960, Paris, Vrin, p. 80-90. Rappelons qu'Akakia Viala contribuera à la reprise du spectacle *d'Une saison en enfer* par Nicolas Bataille.
116 A. Viala, art. cit., p. 85.

spectacle est alors intégralement « soumis à une volonté unique : celle de l'électrauteur »[117]. En outre, la marionnette est considérée, de façon générale, par le laboratoire d'avant-garde comme une voie d'accès privilégiée au poétique.

En dernière instance, c'est le rapport de la marionnette au langage poétique qui peut nous intéresser. Nous avons déjà suggéré, nous référant à Anatole France, l'aptitude potentielle de la marionnette à évoluer dans le domaine poétique. Il nous faut préciser notre analyse en examinant le rapport spécifique au langage que la poupée induit. La parole, en tant qu'elle est prise en charge par la marionnette, ou plutôt par le comédien qui l'anime, revêt un statut très particulier, qui ne convoque pas les mêmes enjeux que dans le cas du comédien. Cette différence peut présenter un intérêt véritable au regard de l'appropriation de la parole, telle qu'elle a pu nous occuper avec Rimbaud tout au long de cette étude. Michel Vinaver la définit de manière particulièrement éclairante :

> Le comédien-marionnette ne se pose pas la question de sa relation à la réplique qu'il va dire. La parole n'est pas médiatisée par le vécu d'un comédien. On n'est pas loin de la partition musicale, où l'instrument joue les notes en ne cherchant pas d'autre cohérence que celle du texte même (…). Il y a une liberté de la marionnette, à laquelle accède difficilement le comédien vivant : la liberté des ruptures abruptes de tonalité, des discontinuités dans la gestuelle et le discours.[118]

Se conjuguent, d'une part, la distance vis-à-vis du texte, et d'autre part, la liberté interprétative : deux facteurs qui nous permettent d'envisager sous un autre jour les problèmes de diction, d'interprétation, enfin de traduction, qu'ont pu soulever nos réflexions dans ces pages.

Il est alors possible de se demander (ce qui nous conduirait peut-être vers une solution) quel rapport la marionnette entretient avec le texte en tant que matériau. Dans un recueil de textes réunis par Philippe Foulquié sous le titre *Les Théâtres de marionnettes en France*, deux positions s'affrontent qui dessinent les termes de notre réflexion ; d'un côté, la marionnette est considérée comme appartenant au domaine du plastique et non du texte. C'est l'opinion par exemple de Paul-Louis Mignon : « il me semble que la place de la marionnette est celle de l'image, de la plastique en mouvement, ce qui n'exclut évidemment pas le texte ou la musique, alors que le théâtre dramatique

117 A. Viala, art. cit., p. 88.

doit aller vers un ressourcement autour de l'acteur, un dépouillement visuel au profit du texte »[119]. Le spectacle de marionnettes apparaît comme séparé du théâtre, où sera véritablement livré le texte, et ce dans le sens où la marionnette fait déjà sens en elle-même. Ce sens appartient au registre du sensible, et le signe textuel ne viendrait que le redoubler de manière dommageable.

D'un autre côté, Paul Fournel introduit une question importante dans le même recueil, c'est celle du *répertoire* de la marionnette : « La marionnette a, aujourd'hui comme jadis, ses orfèvres de l'éphémère, ses princes de l'illusion, ses sculpteurs, ses peintres, ses rêveurs. Peut-être ne lui manque-t-il vraiment que son poète. Comme le théâtre d'acteurs, elle connaît une crise du répertoire, comme lui elle souffre de ce chaînon manquant qu'est l'auteur »[120]. L'héritage textuel consacré à la marionnette reste assez mince, malgré le développement qu'il a connu au XIX^e^ siècle et dans une partie du XX^e^, de Maurice Sand à Michel de Ghelderode en passant par Maeterlinck, Claudel ou Garcia Lorca. Mais la tradition de la marionnette s'est éloignée du texte avec sa réappropriation par des théâtres plus proches de la plastique et du travail corporel, comme le Bread & Puppet, et le problème d'un répertoire spécifique se pose. Il n'est pas interdit d'émettre l'hypothèse d'un rapprochement entre le développement de spectacles où le texte ne cherche plus sa forme dans le drame, et qui va puiser à la source d'auteurs de poésie notamment, et la nécessité de trouver un matériau textuel qui corresponde au mode d'expression propre à la marionnette.

C) <u>Héritages et réussites</u>

L'image de Rimbaud sert aussi des créations originales, où l'exploitation du paradigme rimbaldien fonctionne uniquement comme une discrète évocation. Dans certains cas, la réussite ou, du moins, la pérennité des œuvres s'en trouvent plus achevées. Car ici la problématique est toujours celle de l'original et de la copie : si dans le cas d'un

---

118 Michel Vinaver, « Auteur dramatique et marionnettes », *Les Théâtres de Marionnettes en France*, *op. cit.*, p. 29.
119 Paul-Louis Mignon, propos recueillis par Alain Recoing et Philippe Foulquié, *Les Théâtres de Marionnettes en France*, *op. cit.*, p. 18.
120 Paul Fournel, « Un plus petit que soi », *Les Théâtres de Marionnettes en France*, *op. cit.*, p. 26-27.

personnage fictif, il n'y a pas d'original, avec Rimbaud, il y en a un. Envisager Rimbaud comme une simple source d'inspiration permet parfois d'échapper à l'imitation.

a) Inspirations

Rimbaud a inspiré maintes créations au cours du siècle. Durant les années passées en Afrique, le mystère entourant sa personne a alimenté les fantasmes du milieu littéraire parisien. C'est sans doute pourquoi, dès les premiers temps qui ont suivi sa mort, il a fait l'objet de représentations diverses, comme ce *Dialogue des morts* écrit par Marcel Drouin. Mettant en scène un entretien fictif entre Rimbaud et Ernest Renan, cette saynète fut publiée dans *La Lorraine artiste* le 16 octobre 1892[121]. La forme dialoguée suffit à en faire un moment de théâtre, ainsi que l'introduction (« La scène représente »), même si ce texte n'est pas spécialement revendiqué comme tel. Marcel Drouin évoque les carrières littéraires des deux hommes par l'intermédiaire d'une situation fictive : Rimbaud, transformé en enfant de chœur, assure la fonction de jardinier auprès du chanoine Renan. Le poète est en quelque sorte au purgatoire ; il expie ses péchés, après avoir voyagé, dans ce lieu de culte qu'il qualifie d'« Enfers ». Le texte témoigne d'un certain goût pour le symbolisme : Rimbaud arrose un buisson de voyelles, lesquelles sentent la myrrhe et l'encens, et chantent le Cantique des cantiques.

Parallèlement, certains dramaturges ont voulu exploiter la figure de Rimbaud, sans pour autant la traiter directement. C'est-à-dire qu'ils vont créer un personnage, qui ne sera pas identifié comme Arthur Rimbaud le poète, né en 1854, mort en 1891, mais portera le *nom* de Rimbaud et éventuellement sera affublé de certaines caractéristiques généralement attribuées au poète[122]. L'ambiguïté de cette position donne lieu à d'étranges objets littéraires, entre création et intertextualité. On peut citer, par exemple, la courte pièce d'Abdellatif Laâbi, *Rimbaud et Shéhérazade*[123], qui met en scène la rencontre dans un hypermarché entre ces deux figures littéraires. Rencontre, comme la qualifie Hédi

121 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.
122 À la limite, on peut citer l'exemple de la pièce de Jacques Guimet, *La Fille de Rimbaud*, Publisud, 1990, où aucun lien avec le poète n'est décelable en dehors du nom lui-même.
123 Cette pièce est en réalité une forme de saynète, qui ouvre la pièce *Exercices de tolérance* laquelle est publiée dans un recueil sous le titre *Rimbaud et Shéhérazade*, Paris, La Différence, 2000. Le texte couvre les pages 85 à 97.

Abdel-Jaouad, « on ne peut plus surréaliste où abondent incongruités et télescopages, et qui se produit sous le signe du couple infernal Orient-Occident »[124]. De cette confrontation de deux légendes littéraires naît un hiatus entre fiction et réalité. De fait, on peut considérer que, de la même manière que le personnage fictif de Shéhérazade est transposé sur le plan de la réalité, il s'agit de faire de Rimbaud, personnage réel, une création littéraire. Il en résulte un « dialogue de sourds »[125] plutôt qu'un « dialogue des cultures, il paraît » comme le prétend le sous-titre de la pièce, dialogue dont l'intérêt dramaturgique reste de faible portée. Un échantillon de ce dialogue donnera une idée des allers-retours effectués entre fiction et réalité, poésie et biographie :

> Shéhérazade : Bon, il va falloir que j'y aille.
> Rimbaud : Je vous revois la semaine prochaine ?
> Shéhérazade : Pourquoi faut-il toujours se revoir ?
> Rimbaud : Oh, pour vérifier simplement que nous pouvons nous jouer de la mort.
> Shéhérazade : Elle est retrouvée ?
> Rimbaud : Quoi ?
> Shéhérazade : L'éternité ? (p. 96-97)

Il demeure difficile d'interpréter en profondeur cette tentative, sauf à signaler qu'elle marque une volonté de faire se rencontrer deux mythes littéraires symbolisant chacun leur culture, de les confronter et de les identifier même, puisque Shéhérazade dit *Conte* et Rimbaud un extrait des *1001 nuits*, chacun s'appropriant le texte de l'autre. Les deux cultures s'assimilent donc à travers le prisme de la modernité, représentée par l'hypermarché, mais aussi par le choix de ces deux figures de l'innovation et du progrès, soit social soit littéraire, que sont Rimbaud et Schéhérazade. Rimbaud est donc convoqué comme symbole d'une culture spécifique d'une part, et d'une vision du monde que l'on peut supposer propre à l'auteur d'autre part.

Dans la pièce d'Andréas Marber[126], le statut de Rimbaud est différent. Là aussi, sa personnalité est exploitée en vue de défendre un certain point de vue sur le monde, développé dans le cadre d'une réflexion sur la déchéance économique, politique et sociale de l'Allemagne de l'Est et également symbolisé dans le choix du lieu, à savoir la ville

---

124 H. Abdel-Jaouad, *Rimbaud et l'Algérie*, *op. cit.*, p. 178.
125 *Ibid.*, p. 178.
126 *Rimbaud sur les bords de l'Oder*, Paris, Théâtre Ouvert/Tapuscrit, 2001.

d'Eisenhüttenstadt (« la ville des forges » ou « sidérurgie-ville »). L'argument principal de la pièce est donc traité à travers l'utilisation d'un personnage inspiré par Rimbaud, dont ne sont conservées que certaines caractéristiques, essentiellement extérieures : son nom, certains traits de sa personnalité et certaines données biographiques – dont notamment le fait qu'il écrit. Ce point restera cependant d'une importance mineure dans le texte ; plus généralement, l'ensemble des données rappelant Rimbaud fait l'objet de transformations fantaisistes. L'auteur tient à préciser en exergue de son texte que les « personnages représentés ici n'existent pas, les événements n'ont pas eu lieu. Tout est inventé » ; précaution inutile, étant donné l'étrangeté des situations décrites, mais intéressante de notre point de vue. La référence à Rimbaud n'est en effet à aucun moment revendiquée de manière explicite. Il faut la traquer dans les détails de la pièce, qui, en dehors du nom de Rimbaud ne sont jamais exempts d'ambiguïté.

Ainsi les personnages que côtoie Rimbaud sont-ils difficilement identifiables avec certitude. Le traitement des personnages repose sur une forme de confusion dans les données biographiques, dispersées entre les différents personnages. Verlaine est transposé dans Vera Vernunft, compagne de Rimbaud, surtout par la proximité phonétique de leurs noms[127]. Mais aussi et surtout dans le personnage de Wolf, amant soumis de Rimbaud et pasteur luthérien, rappelant Verlaine dans sa période mystique. C'est Wolf et non pas Rimbaud qui boite (il est vrai qu'à la fin de sa vie Verlaine souffrait également de la jambe ; mais c'est un handicap qu'on attribue plus spontanément à Rimbaud[128]). Vera rappelle aussi Mathilde (seul personnage féminin de la pièce, qui plus est très fragile) mais elle est mariée à Rimbaud et a un enfant – non pas de Rimbaud mais de son propre père. Wolf a plus de cinquante ans, Rimbaud doit en avoir trente ou trente-cinq, et Wolf vit avec un homme depuis 22 ans (Sigurd). Par ailleurs le texte est en lui-même une allusion à la dernière rencontre de Rimbaud et de Verlaine, à Stuttgart : la pièce se déroule en Allemagne, Wolf est « en religion » comme Verlaine à ce moment-là, et oscille entre désir et culpabilité. La pièce toute entière semble illustrer la lettre que

127 Notons que *Vernunft* signifie « raison » en allemand, or Vera souffre de pathologies psychiques.
128 Ainsi p. 64, Rimbaud : « Pourtant c'est lui qui boite et pas du tout moi. Pied-bot ».

Rimbaud envoya à Delahaye à l'issue de cette ultime rencontre, où il relate qu'ensemble ils ont « fait saigner les 98 plaies de N. S. »[129].

D'ailleurs, le Rimbaud de Marber fait lui-même allusion (sans grande rigueur historique) à l'ultime rencontre des deux poètes (p. 71). On s'interroge, de ce fait, sur le statut de ce Rimbaud, qui parle de Rimbaud le poète légendaire comme d'un autre, alors qu'il présente lui-même de nombreux traits communs avec lui. Encore une fois, l'identification n'est en rien revendiquée, la note du traducteur elle-même élude toute allusion explicite à Rimbaud, sauf peut-être lorsqu'il dit que « La révolte de Rimbaud, son exil dans cet "Orient" où il vient faire de la "*contrebande*" de mots qu'il veut sauver, se heurte à des forces qui le dépassent. Rimbaud ne se limite pas à la figure du provocateur amer qu'il adopte ». Mais il parle du personnage de la pièce, et ce n'est qu'en connaissance de cause que l'on en infère une allusion au poète mythique, l'« Orient » étant notamment transposé vers l'Allemagne de l'Est. On voit bien ici la manière dont la biographie est détournée au profit d'une création toute personnelle[130].

Dans *Pochade millénariste* d'Eugène Durif[131], on a de la même façon affaire à une instrumentalisation de Rimbaud au service d'une réflexion d'ordre politique. Le texte imagine une société corrompue et misérable, dans laquelle les cérémonies du Nouvel An deviennent l'occasion pour les forces armées d'une rafle auprès des déshérités, lesquels « gâchent » le réveillon des riches. Une troupe apocalyptique de miséreux, aux patronymes folkloriques et évocateurs, est alors mise en scène dans sa tentative d'échapper à cette milice. L'un deux s'appelle « Rimbe-Jambe-Pourrie », et plus spécifiquement, lors de sa seconde et dernière apparition, « Rimbe-Jambe-Pourrie *alias* Maiako ». C'est là moins une transposition de la figure de Rimbaud à proprement parler qu'un surnom donné à un personnage de mendiant amputé (les surnoms sont légion dans la pièce), sans rapport supplémentaire avec le poète que sa jambe abîmée. Le personnage n'apparaît qu'à deux reprises, mais bénéficie néanmoins de répliques assez substantielles. Au départ, celles-ci sont focalisées sur sa maladie et sa misère. Lorsque le personnage

[129] Lettre à Ernest Delahaye du 5 février 1875.
[130] Et particulièrement étrange : entre autres fantaisies, l'appartement est envahi par un rat surdimensionné qui finit par mourir empoisonné. Apparaît également une femme, ancien agent de la Stasi reconvertie dans la dératisation, qui exécute un rituel chamanique pour chasser le rat en question.

revient et que s'accole à son nom la précision « *alias* Maiako »[132], le discours est tout autre ; revendicatif, il évoque, en une langue aussi violente qu'incohérente, les rapports de la poésie et de la modernité. D'autre part, la référence à Rimbaud se dissout dans celle à Maïakovski. Enfin, une autre allusion apparaît à travers le discours de « La spécialiste des ventes d'armements » qui s'exclame : « Il faut être absolument moderne »[133], dans le cadre d'une apologie de la technologie guerrière. De plus, dans *Meurtres Hors Champs* du même auteur, plusieurs allusions sont faites au poète[134], et lors d'un passage qui lui est consacré on entend même en *off* la « voix » de Rimbaud (un extrait de lettre est cité). Nous avons choisi de ne pas retenir ces textes dans notre corpus dans la mesure où Rimbaud apparaît de façon minoritaire dans le texte, et où c'est davantage son nom qui fait véritablement l'objet d'une transposition que le personnage à proprement parler.

Nous avons cité plus haut *La Fille de Rimbaud* de Jacques Guimet, où le nom de Rimbaud est la seule trace de sa présence. C'est également le cas, quoique de manière plus nuancée, dans *Le Marathon* de Claude Confortès[135]. Dans cette pièce sont mis en scène trois personnages, Livarot Ducasse, « vingt-trois ans, ouvrier agricole, coureur débutant, naïf et enthousiaste », Nazaire Rimbaud, « trente-deux ans, O.P.3 (ouvrier qualifié dans la métallurgie, ajusteur-outilleur) » qui « aurait pu être un grand champion de course à pied par ses dons naturels, mais a manqué de réussite ; écœuré » et Jules Nerval, « quarante-cinq ans, employé aux écritures depuis vingt-deux ans dans une compagnie d'assurances : adjoint au sous-chef du service comptabilité ; trente ans de course à pied, technicien encore passionné, méticuleux, précis, avec quelque chose de précieux dans la voix, de doux dans l'allure ». Il n'y a que peu de rapport entre les trois personnages et les poètes : le lien se fonde sur le patronyme (les prénoms ont quant à eux été choisis au hasard du calendrier, hormis Livarot qui évoque les origines paysannes de

131 Édité à Arles, Actes sud, « Papiers », 2000.
132 Aux chapitres « Rien d'autre qu'un qui parle tout seul » (p. 25-30) et « Sur une jambe » (p. 63-66).
133 p. 61
134 *Meurtres hors champ*, Arles, Actes sud, « Papiers », 1999. Une première allusion est faite page 16 (où la phrase « C'est que de la sale vieillerie monotone mécanique poétique » fait référence à la « vieillerie poétique » évoquée dans *Alchimie du verbe*). L'extrait principal se trouve page 36 : « la poésie, l'ont clôturée dans de la langue, depuis ne sait plus danser, ne fait que clopiner sur la jambe de Rimbaud, sur un pied, sur un pied, tape la cadence, tire la cheville, traîne ta béquille » etc.
135 Respectivement édités chez Publisud, 1990, et Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1973.

Ducasse[136]) et éventuellement le rapport d'âge. Certes, l'écart réel n'est pas respecté : Isidore Ducasse est né avant Rimbaud, en 1846, et aurait eu, s'il n'était mort avant, quarante ans au moment où Rimbaud en avait trente-deux. Mais un écart d'ordre symbolique peut être lu dans ces rapports d'âge, puisque l'on envisage toujours Lautréamont sous l'angle de la jeunesse et que, dans l'imaginaire collectif, il est perçu comme plus jeune que Rimbaud. L'âge que leur attribue Confortès est d'ailleurs symbolique : un an avant la mort de Ducasse, deux avant celle de Nerval et cinq avant celle de Rimbaud. Nazaire s'écrie pourtant : « si je pouvais être ce que je veux, moi, eh bien, ce que je voudrais être, c'est un grand artiste, un grand poète, comme Arthur, mais vivant… pas mort… comme lui… Arthur le voyant… » (p. 124-127).

Dans la pièce, les trois personnages participent à un marathon, lequel va constituer le fil directeur de la pièce et peut être envisagé comme une métaphore ou une allégorie de l'existence. En effet *Le Marathon* fait partie d'une trilogie ; cette pièce représente la naissance, tandis que *La Plaie* symbolise l'amour et *Le Gisant* la mort. Cette triade est en relation avec celle des Jo, Ha et Kiu (début, développement, fin) du No japonais. À l'intérieur même du *Marathon*, la trilogie se retrouve, avec la naissance incarnée par Ducasse, l'amour par Nerval et la mort par Rimbaud[137]. Dans cette pièce qui touche parfois au burlesque, certaines scènes de violence aiguë contribuent, par contraste, à créer un malaise. On peut enfin se demander si le classement rêvé, décidé et finalement échoué des trois coureurs correspond à une opinion littéraire : Nerval d'abord, suivi de Rimbaud puis de Ducasse.

Dans *L'Âme artiste* d'Édouardo Manet, Rimbaud apparaît brièvement, en tant que lui-même cette fois-ci. Publiée en 1993 dans *Brèves d'Ailleurs*, cette courte pièce est d'abord à vocation pédagogique ; c'est l'histoire de quatre enfants, ou adolescents, qui se perdent lors d'une balade et se retrouvent dans une grotte qu'un magicien, les y accueillant, leur révèle être le berceau de l'« Âme artiste » ; ils y rencontrent les douze âmes de douze poètes, dont Rimbaud. Chacune de ces âmes se présente brièvement ; le thème de la langue imaginaire, que crée le poète, guide le sens du texte et lui confère sa

136 Entretien avec Claude Confortès, non enregistré, le 15 juillet 2002.
137 Cette interprétation nous a été fournie par Claude Confortès lors de l'entretien du 15 juillet 2002.

richesse. Enfin, citons la pièce de René Fauchois, *Le Bateau ivre*, une comédie en cinq actes de 1936 qui ne parle pas directement de Rimbaud mais évoque l'histoire d'un compositeur ayant écrit un opéra inspiré du poème de Rimbaud. Le principal intérêt de la pièce tient, d'une part, à cette évocation d'une œuvre dramatico-musicale directement inspirée de la poésie rimbaldienne, d'autre part dans les divers emplois du titre et sa mise en abyme : par un système de ricochet, le poème donne son nom à un opéra (fictif), lequel est sujet d'une pièce à laquelle il donne lui-même son nom[138].

Un autre personnage théâtral emprunte à Rimbaud : c'est celui de Hans, dans le *Bacchus* de Cocteau. La référence claudélienne est patente, comme en témoignent les remarques de Cocteau lui-même qui reprend au compte de sa pièce la formule de Claudel à propos de Rimbaud, « un mystique à l'état sauvage »[139]. En outre, il identifie les personnages de sa pièce – le « cardinal romain, d'âme haute », et le « jeune hérétique »[140] – à la relation à la fois historique et fictive de Claudel et Rimbaud : « La position du cardinal vis-à-vis de Hans est absolument celle de Claudel vis-à-vis de Rimbaud »[141]. S'il précise que Hans n'est pas Rimbaud, qu'il n'est pas poète, et si l'analogie demeure au seul niveau du débat théologique, signalons néanmoins que ces questions préoccupèrent justement la critique rimbaldienne de l'époque de manière centrale, et que le rapport à Claudel reste essentiel, nous le verrons, dans l'appréhension du jeune poète telle qu'elle se manifeste alors dans le théâtre. Au-delà de l'ambiguïté idéologique de la pièce et des

---

138 Dans le même ordre d'idées, on pourrait imaginer un relevé des références à Rimbaud qui sont faites dans l'ensemble de la production dramatique. Citons l'exemple tout récent de la pièce de Fabrice Melquiot *Marcia Hesse*, où le nom de Rimbaud, entre autres poètes, est convoqué sur un mode humoristique (Paris, L'Arche, « Scène ouverte », 2005, p. 12-13 et 31).

139 « Dossier Bacchus », décembre 1951, *Le Passé défini* t. I, Gallimard, NRF, 1983, p. 113. On songe ici à un autre personnage inspiré de Rimbaud, romanesque celui-là, à savoir Anicet dans *Anicet ou le panorama* d'Aragon, Paris, Gallimard, 1921. Ce personnage « est présenté moins comme un idéal à imiter que comme un modèle à dépasser » (Philippe Forest, « Notes et variantes pour *Anicet* », dans Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 1029. Voir aussi Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 703)). Mais il est surtout, en tant que représentation de la modernité, une réponse à l'image de Rimbaud telle que l'ont forgée Claudel et Rivière (voir L. Aragon, « Écrit dans les marges d'*Anicet* », *Œuvres romanesques complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 179). C'est ici avec regret que nous nous interdisons un développement sur Rimbaud personnage de roman, ce dont il existe maintes occurrences dans la littérature. Citons simplement la première, celle du roman à clés de Ferdinand Champsaur, *Dinah Samuel* (première publication dans *L'Étoile française* du 21 décembre 1880). Voir notamment Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 890 et « Du rat mort aux poux : Champsaur et Rimbaud », *Parade sauvage* n^{os} 17-18, août 2001, p. 103-105).

140 Préface à *Bacchus*, *Théâtre complet*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 1181.

141 « Dossier Bacchus », *op. cit.*, p. 119. Signalons ici le parallélisme avec la relation que suggère Jean-Claude Morisot, qui voit dans le couple Cébès-Agnel de Tête d'Or un rappel de ce même rapport de Claudel à Rimbaud (J.-C. Morisot, *Claudel et Rimbaud, étude de transformations*, Minard, « Bibliothèque des lettres modernes », n° 22, 1976, p. 250).

polémiques engagées, notamment avec Mauriac[142], ce rapport est à souligner en tant qu'il hante la création du poète admiratif de Rimbaud qu'est Cocteau[143].

Enfin, il faut rappeler que le cinéma convoque également la figure de Rimbaud à travers ce type de détournement. Le héros de *Mauvais sang* de Leos Carax (1986), interprété par Denis Lavant, est inspiré dans une certaine mesure par la figure rimbaldienne ; Godard dans *Pierrot le fou* fait lui aussi appel à Rimbaud, lequel est également présent au fil de l'œuvre cinématographique de Pier Paolo Pasolini (à travers par exemple le personnage principal de *Théorème*, film qui serait d'après Alain Borer « pour une part, le premier film rimbaldien »[144]). On pourrait traquer sans cesse les références qui sont faites au poète dans l'ensemble de la création de personnages au cours du XX^{e} siècle. Revenant au théâtre, nous avons voulu retenir plus particulièrement deux modèles de cette exploitation de la référence rimbaldienne : *Baal* de Brecht et *Tête d'Or* de Claudel.

b) Baal *de Brecht*

Le premier de ces exemples, celui du personnage de Baal, est tiré de la pièce éponyme écrite par Brecht en 1918. *Baal* est la première pièce écrite par Brecht (il a alors à peine vingt ans) ; cette « biographie dramatique »[145] constitue selon ses propres dires la « première pièce à édifier [l]e théâtre épique »[146] et reste inséparable de la vie de bohème qu'il mène alors, en réaction violente contre son milieu (bourgeois et catholique), au milieu des classes opprimées de Munich et de Berlin. D'ailleurs l'aspect négligé de

142 Voir un résumé de la lettre de Mauriac publiée dans *Le Figaro littéraire* du 30 décembre 1951 et la réponse de Cocteau, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1799 et 1800.
143 Rimbaud sera d'ailleurs de nouveau convoqué, par l'intermédiaire du texte « Entends comme brame… », dans une pochade en forme de saynette publiée anonymement par Cocteau et Radiguet dans le *Coq parisien* n° 4, novembre 1920, sous le titre « Une soirée mémorable ». Paterne Berrichon figure personnellement dans cette scène de café-concert, où un improvisateur compose un poème à partir des bouts rimés que lui propose le public. Le poème obtenu n'est autre que celui de Rimbaud, où est conservée l'erreur de Berrichon, son premier éditeur (Dubois au lieu de « du pois »). Voir le texte dans le *Théâtre complet* de Cocteau, *op. cit.*, p. 1321-1324 (et les notes de Pierre Caizergues p. 1815), ou dans le *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 223-225.
144 Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, *op. cit.*, p. 330.
145 Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre II*, L'Arche, traduction par Jean Tailleur, et Edith Winkler, 1963/1969 pour la traduction française, p. 277.
146 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre I*, L'Arche, traduction par Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil, 1963/1972 pour la traduction française, p. 133. On peut comparer ce point de vue à celui de Bernard Dort pour qui *Baal* est surtout la marque d'une rupture avec l'expressionnisme, le théâtre épique naissant véritablement avec *Homme pour homme* (p. 40-43 et 56).

Brecht à cette période « faisait partie de son charme et le rapprochait des modèles qu'il s'était choisis : le poète-assassin Villon, le rude couple homosexuel Rimbaud-Verlaine »[147]. Dandysme et homosexualité constituaient alors pour lui des références culturelles et politiques aussi bien que littéraires. L'influence de Rimbaud est à cette époque très sensible, dans sa poésie bien sûr, mais aussi dans ses pièces, non seulement *Baal* mais encore *Tambours dans la nuit* (1919) et *Dans la jungle des villes* (1921). Dans *Tambours dans la nuit*, le personnage de Kragler revient d'Afrique « des mots de Rimbaud plein la bouche »[148]. Quant à *Dans la jungle des villes*, dont Brecht affirme que l'écriture a subi l'influence d'*Une saison en enfer*[149], y apparaît un monologue (prononcé par Garga) tiré de *Mauvais sang*[150]. Accusé de plagiat, Brecht se défend comme suit : « Au plus, je pouvais me vanter d'avoir créé pour la scène un personnage capable de déclamer ou de réciter quelques phrases de Rimbaud »[151].

Mais c'est surtout le personnage de Baal qui reste associé à la figure de Rimbaud. Teinté de mythologie (son nom désigne des divinités chez certains peuples sémitiques), il touche à l'archétype de la même manière que Rimbaud. Ce dernier est, comme le montre Bernard Dort, tout autant pour Brecht une figure d'identification qu'une source d'inspiration pour les personnages de ses premières pièces : « Baal est un génie : un génie qui méprise son génie – comme Rimbaud qui obséda Brecht pendant sa jeunesse et dont, dès *Baal*, on retrouve des phrases mêlées au propre texte de Brecht »[152]. Rimbaud représente, au même titre que Villon ou Verlaine, et même davantage, le parfait exemple de la figure poétique permettant de briser les conventions idéalistes du romantisme. Le rôle qu'il a joué dans la littérature, autant que son impertinence auprès des poètes établis de son époque, semblent l'avoir transformé, aux yeux de Brecht, en une représentation idéale de la poésie telle que le jeune Allemand se la représentait.

Brecht évoqua pourtant l'influence d'un autre personnage réel sur la création de Baal, défini comme son « prototype » : il s'agirait d'un certain Joseph K., « enfant naturel

147 John Fuegi, *Brecht & Cie*, Fayard, 1995 (1994 pour l'édition originale en anglais), p. 41.
148 Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Seuil, « Points », 1960, p. 42.
149 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre II*, *op. cit.*, p. 273.
150 Il apparaît à la scène 10 (*Théâtre complet*, t. I, L'Arche, 1974, p. 179).
151 « À propos des plagiats », *Nature et avenir du théâtre*, *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 93.

d'une blanchisseuse »[153], qu'il décrit comme un homme de « mauvaise réputation ». L'homme est surtout particulièrement brillant, quoique de manière innée : « sans posséder aucune culture, il aurait été bien capable, au moyen d'une conversation étonnamment documentée, de prévenir en sa faveur même des gens véritablement cultivés »[154]. Le personnage, qu'il dit être le seul à avoir réellement existé parmi ses créations, lui aurait inspiré la figure de Baal : « m'a intéressé ici un phénomène, j'ai trouvé ses actes dignes d'être conservés et sa philosophie, remarquable. J'ai essayé de le représenter de sorte que chacun de ses agissements puisse être jugé et que toute sa vie permette quelques conclusions sur la vie elle-même »[155]. Brecht décrit son personnage, non sans cynisme, comme un « type humain » incarnant une « conception ridicule du génie et de l'amoralisme »[156]. Il dit encore de lui que « par sa façon incomparable de se comporter (…) il faisait une telle impression sur une série d'assez jeunes gens, en particulier, qu'ils imitaient sa façon »[157].

Du point de vue strictement biographique, certaines précisions nous sont données qui ne peuvent que rappeler la période parisienne de Rimbaud, notamment à travers ses « habitudes de vie irréfléchies ». Le modèle de Baal « n'avait jamais travaillé. Lorsque, à A., le sol était devenu brûlant pour lui, il était allé souvent courir les routes, assez loin, avec un étudiant en médecine tombé bien bas » ; l'étudiant en médecine ressemble au Verlaine déchu de cette période. Enfin il est « décédé misérablement en Forêt Noire », ce qui rappelle la dernière rencontre entre Rimbaud et Verlaine dans le même lieu. Ces rapprochements entre modèle prétendu et modèle supposé peuvent être tout à fait fortuits, d'ailleurs Brecht tâche de minimiser la question de la référence : « d'où proviennent les personnages de grands drames, cela est au fond indifférent. Il importe seulement qu'ils existent ». Néanmoins il y a une forme d'ambiguïté lorsque Brecht préconise « de voir sur

---

152 Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*, p. 35.
153 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre II*, *op. cit.*, p. 278. On pense aux mains de blanchisseuse, déjà évoquées, dont parlait Mallarmé à propos de Rimbaud.
154 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre II*, *op. cit.*, p. 278.
155 *Ibid.*, p. 279.
156 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre I*, *op. cit.*, respectivement p. 67 et 71-72.
157 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre II*, *op. cit.*, p. 278.

la scène de l'avenir des personnages qui ont véritablement existé et que même connaissent le plus de gens possible »[158].

On hésite à trancher si ce type de personnages concerne des figures historiques telles que Rimbaud (ou Wedekind, qui influença sans doute également la composition du personnage de Baal), ou bien s'il faut envisager la notion d'historicité telle que Brecht la définit dans sa description de Baal. La dimension historique du personnage, que le dramaturge tente d'appuyer en inventant une référence réelle, constitue sa légitimité première et définit son comportement et sa relation aux autres :

> non seulement Baal lui-même était représenté comme un personnage historique à travers ses changements, sa « consommation » et sa « production », et surtout à travers l'effet qu'il exerçait sur tous ceux qu'il rencontrait, mais, phénomène de culture très particulier, son existence littéraire était elle aussi conçue comme un fait historique. L'« examen » auquel il était soumis était mené dans une perspective historique, il avait des causes et des conséquences. Ce que Baal faisait et ce que Baal disait, tout était document sur lui, contre lui.[159]

Un autre passage des *Écrits* éclaire cette équivoque, ouvrant une nouvelle piste en ce qui concerne la transposition de personnages historiques :

> Les auteurs dramatiques se mettraient-ils vraiment à porter sur la scène des personnalités connues, ce qui serait fort souhaitable, leur tâche principale serait alors de montrer, clairement et calmement, comment leur vie s'est passée. Jamais on ne devrait les laisser dire uniquement ce qui paraît nécessaire pour que l'action (connue), qu'ils ont entreprise, ait lieu ; au contraire il faudrait, d'après la vérité de la vie réelle, détailler tous leurs détours, toutes leurs erreurs et les représenter de sorte que leurs actes (formant le contenu des livres d'histoire) paraissent d'autant plus inintelligibles et phénoménaux.[160]

On voit ici quelle pourrait être la position de Brecht sur ce problème des choix de représentation qui nous occupait à propos des reconstitutions. Mais les personnages brechtiens demeurent des créations à part entière, qui pour cela même conservent leur tenue dans la volonté d'exhaustivité.

À propos de *Baal*, Brecht dit encore : « La pièce est l'histoire ni d'un ni de nombreux épisodes, c'est celle d'une vie. Elle s'intitulait à l'origine : "Baal bouffe ! Baal

158 *Ibid.*, p. 278-280.
159 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre I*, *op. cit.*, p. 215-216. Brecht écrit ces mots en 1931.
160 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre II*, *op. cit.*, p. 280 (1928).

danse !! Baal se transfigure !!!" »[161]. Surtout, s'ils sont des êtres saisis par l'histoire, ils restent dotés d'une certaine universalité : « sans quitter le réel, il s'éloigne dans l'espace et dans le temps ; il devient pour le spectateur un *il*, racontable et descriptible, saisi en pleine expérience, à la fois ailleurs et ici, hier et maintenant »[162]. Il faut aussi considérer que le personnage brechtien est fondé sur un modèle épique de séparation entre l'acteur et le personnage. Ce modèle implique, dans l'écriture même du personnage, l'impossibilité de l'incarnation : « En passant du livre à la scène, le personnage épique n'a pas besoin de s'achever dans un double charnel, comme dans le théâtre aristotélicien : ce qu'il lui faut, c'est tout simplement un montreur intrépide et aussi peu désireux de s'imposer par intimidation qu'il est lui-même rétif à l'ivresse de se perdre dans les images »[163]. La dimension historique prend un autre sens dès lors que le personnage est conçu comme « réfractaire à toute tentative d'incarnation au sens propre du terme »[164]. La distance entre l'acteur-montreur et son personnage renvoie à celle qu'impose la figure rimbaldienne, rétive à l'incorporation.

Quoiqu'il en soit de ces hypothèses, le modèle rimbaldien dans *Baal* est attesté par ses biographes, par Bernard Dort mais surtout par John Fuegi. Ce dernier détruit les fondements de la référence à Joseph K., pure invention selon lui destinée, au moment où Brecht cherchait de nouveau à monter sa pièce, à adapter le personnage au courant objectiviste de la fin des années 1920[165]. Si l'on se fonde en effet sur les indices que fournit la pièce, on peut retenir divers faits de « personnalité » chez Baal, évoquant celle que l'on attribue généralement à Rimbaud, du moins pour la période où il vécut avec Verlaine : sauvagerie mâtinée d'idéalisme, absence de concession aux normes sociales, hédonisme, alcoolisme et sexualité violente, etc. Certaines des répliques attribuées aux personnages qui entourent Baal fournissent des indications sur son attitude, parfois mieux que Baal lui-même : « Maintenant, je n'irai plus avec toi. J'ai une âme, moi aussi. Tu as corrompu mon âme. Tout, tu le corromps » lui dit ainsi son amant Ekart ; « tu n'es pas

161 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre II*, *op. cit.*, p. 277.
162 R. Abirached, *op. cit.*, p. 290.
163 *Ibid.*, p. 291.
164 *Ibid.*, p. 290.
165 « En réalité, elle se fondait sur certains épisodes de l'orageuse liaison homosexuelle Verlaine-Rimbaud » (John Fuegi, *op. cit.*, p. 64. Voir également p. 201). Bernard Dort reste prudent à ce sujet (*op. cit.*, p. 37).

humain », s'effraie sa maîtresse Emilie. Quant aux gendarmes de la dernière scène, ils le définissent de manière, sinon toujours exacte d'un point de vue historique, du moins assez éloquente : « D'abord un assassin. Avant ça, artiste de variétés et poète » (p. 53)[166] ; « Un être pareil n'a pas du tout d'âme. Ça fait partie des bêtes sauvages » (p. 19) ; « Avec ça, il est tout à fait comme un enfant » (p. 63), etc. Dans la distribution, Rimbaud est désigné comme « poète lyrique » (*lyrischer Dichter*). Présenté au milieu littéraire qui l'accueille d'abord comme « le précurseur du grand messie de la poésie européenne » (p. 13), il se met à dos l'ensemble des personnalités qui auraient pu l'aider, comme Rimbaud avec les Parnassiens.

Mais c'est surtout dans sa relation avec Ekart que Baal évoque Rimbaud. Les scènes d'ivrognerie qu'ils partagent font écho aux frasques avec Verlaine, aux dépens de la femme de ce dernier (c'est toutefois Baal qui est ici engagé, avec Sophie enceinte, rappel de Mathilde donnant un fils à Verlaine). Après une violente empoignade dans la forêt, rappelant la dispute entre Rimbaud et Verlaine dans la Forêt Noire, Baal finit par tuer Ekart. Cette scène semble alors, non seulement donner une dimension concrète à la destruction psychique exercée par Rimbaud sur Verlaine, mais surtout ôter ses dernières traces d'humanité à l'image du poète (la thématique de l'animalité parcourt en effet toute la pièce). Une référence à l'Abyssinie apparaît également (« *Mech* : Les montagnes d'Abyssinie. Voilà ce qu'il vous faut. *Baal* : Mais elles ne viennent pas à moi » [p. 15]), ainsi qu'une autre à la maladie qui emportera Rimbaud (« *La Logeuse* : Vous pourriez devenir poète, vous ! Si seulement vous ne pourrissiez pas bientôt des genoux, vous ! » [p. 27-28]). Enfin, on peut éventuellement relever une allusion à l'absinthe (p. 59). Baal est pourtant, d'un point de vue physique, davantage comparé à Verlaine qu'à Rimbaud par Brecht, dans la pièce elle-même comme dans son commentaire : « L'homme n'est pas un poète particulièrement moderne. Baal n'est pas désavantagé par la nature. Il est issu de l'époque que cette pièce va représenter. Vous souvenez-vous des crânes pénibles de Socrate et de Verlaine ? »[167].

166 Traduction d'Eugène Guillevic, *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*
167 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre II*, *op. cit.*, p. 277. Voir p. 13 de la pièce.

Au-delà de la stricte identification biographique, c'est aussi la dimension poétique de la pièce qui est à lire comme un hommage à Rimbaud[168]. D'autres poètes comme Wedekind, Büchner ou encore Whitman pour la dimension homo-érotique sont salués dans ce qui est « moins une pièce qu'un torrent de poèmes et de chants »[169]. Fuegi estime même que la pièce vaut moins par sa composition dramatique que par sa qualité poétique (des citations sans référence de Rimbaud, mais aussi de possibles allusions à Villon ou à Verlaine y sont livrées) et signale la modernité tant thématique que littéraire de l'œuvre. Plusieurs passages offrent des accents rimbaldiens évidents ; ainsi de cette phrase qui, d'après Dort, évoquerait *Le Bateau ivre*[170] : « quand on descend sur le dos un fleuve rapide, nu sous le ciel couleur orange, et l'on ne voit rien, que le ciel devenir violet, puis noir comme un trou… », ou de cette autre : « les routes blanches nous attirent au ciel comme des cordées d'anges », où l'on peut lire des échos de *Mystique* ou encore de *Mémoire*. Dans un autre registre, la chanson sur les « lieux » évoque certaines indécences des poèmes zutiques. Enfin, l'allusion grivoise qui suit sa relation physique avec Jeanne : « après le déluge », est peut-être aussi une référence au poème de Rimbaud qui porte ce titre[171]. De manière générale, la pièce est émaillée d'images tirant le texte du côté de la poésie.

Néanmoins pour Brecht le personnage de Baal a surtout une valeur politique ; écrite en un geste de défi[172], symbolique des difficultés que Brecht aura à faire connaître et accepter son art, elle met en scène une forme de « guérilla toute personnelle contre les valeurs de la bourgeoisie »[173]. La violence de certaines scènes, qui a pu mettre en péril jusqu'aux représentations elles-mêmes, témoigne de l'engagement idéologique qui sous-tend le texte ; « l'anomalie Baal (…), Baal, l'être relatif, Baal, le génie passif, le phénomène Baal »[174] y incarne une révolte politique avant tout, en ce qu'« un "moi" s'y oppose aux prétentions et aux démobilisations d'un monde qui ne reconnaît pas d'activité

168 Et qui est, sans aucun doute, à l'origine de la création d'*Une saison païenne*, par Cyril Anrep, spectacle monté à partir d'un rapprochement entre *Baal* et *Une saison en enfer* (Comédie de Reims, 2004).
169 J. Fuegi, *op. cit.*, p. 65. Whitman est évoqué p. 12 dans le texte.
170 B. Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*, p. 35.
171 Ces citations apparaissent respectivement aux pages 23, 37, 21 et 24.
172 Pour répondre au succès du *Solitaire* de Hanns Johst, dont *Baal* est une parodie (voir B. Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*, p. 37-38, Günter Berg/Wolfgang Jeske, *op. cit.*, p. 96 et J. Fuegi, *op. cit.*, p. 64).
173 J. Fuegi, *op. cit.*, p. 110.
174 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre II*, *op. cit.*, p. 277.

productive profitable, mais seulement une activité productive exploitable. On ne saurait dire comment Baal accepterait la mise en valeur de ses talents : il se révolte contre leur commercialisation. L'art de vivre de Baal partage le sort de tous les autres arts sous le capitalisme : il est combattu. Baal est asocial, mais dans une société asociale »[175] ; on a affaire à une pièce de la négation, comme le formule Dort avec justesse[176], où il faut lire un va-et-vient entre l'héritage de l'imagerie du poète maudit et les implications politiques qu'elle véhicule.

Dans cette perspective, l'analyse nuancée que développe Dort nous permet de conclure concernant le traitement de la figure rimbaldienne : on l'a dit, Baal détruit l'image romantique du poète maudit, avec un cynisme qui répond aux naïvetés du poète campé par celui qu'il parodie : « Son poète n'est plus le "poète maudit" exalté par Johst, l'homme de génie incompris, révolté contre une société qui le refuse. Baal est à peine un poète (…). Baal n'est plus un révolté. Il n'aspire plus qu'au néant »[177]. Brecht développe ce thème dans les pièces suivantes, selon une évolution qui entre dans le processus global de sa création. Ainsi le personnage de *Dans la jungle des villes* se pose finalement de manière négative par rapport au propos rimbaldien ; citant la *Saison* il conclut par ces mots : « Quelles sottises ! Des mots sur une planète qui n'est pas au centre ! » ; plus loin il nie la notion de « combat spirituel », expression-clé des derniers temps de la *Saison*[178]. Il n'y a plus identification mais un personnage qui cite explicitement du Rimbaud (le texte figure entre guillemets dans le texte original). La figure rimbaldienne apparaît donc autant en modèle à suivre qu'à dépasser, et l'on voit par cet exemple comment un traitement à la fois aussi profond et aussi détaché du mythe biographique et littéraire est susceptible de donner lieu à de véritables créations, dont la valeur garantisse la pérennité.

175 B. Brecht, *Écrits sur le théâtre II*, *op. cit.*, p. 271.
176 B. Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*, p. 33 *sqq.*
177 *Ibid.*, p. 38.
178 *Théâtre complet*, vol. 1, *op. cit.*, p. 179-180. La traduction est plus explicite dans la citation qu'en fait Bernard Dort en exergue de l'un de ses chapitres de *Lecture de Brecht* : « le combat spirituel, voyez-vous, ça n'existe pas ».

c) Tête d'Or[179] *de Claudel*

Il est possible de mener un type de réflexion similaire autour du personnage de *Tête d'Or* de Claudel, qui a également été lu comme une forme de transposition de la figure rimbaldienne. Il convient tout d'abord de noter que *Tête d'Or*, comme c'était le cas pour *Baal*, est une pièce de jeunesse, voire la première œuvre dramatique véritable (Claudel n'a alors à son actif que deux tentatives, *Fragment d'un drame* et *L'Endormie*). Tout se passe comme si la référence rimbaldienne correspondait à une certaine phase de développement de l'esprit et du génie littéraire chez l'écrivain. Claudel parlera de Rimbaud toute sa vie[180], et sa figure est convoquée dans des pièces plus tardives comme nous le verrons, mais c'est dans *Tête d'Or* que l'influence rimbaldienne est la plus évidente, en ce qu'elle touche à la fois le personnage, la portée de la pièce et l'écriture elle-même (« *Tête d'Or* ne se conçoit ni sans la figure ni sans la poésie de Rimbaud »[181]). Ailleurs elle est plus circonscrite, et donc contrôlée par Claudel. Au contraire, il y a dans *Tête d'Or*, comme il y avait dans *Baal*, une forme d'aveu, de dévoilement du processus qui permet la transmission de l'héritage littéraire, pour ne pas dire du génie littéraire lui-même. Ce texte est « directement issu de la crise rimbaldienne » et « c'est précisément dans cette œuvre que nous assistons à une floraison extraordinaire de "l'alchimie du verbe" frayant sauvagement son accès à la grâce »[182]. Brecht comme Claudel créent des personnages et des œuvres qui accèdent à la postérité, en puisant dans un patrimoine et en le renouvelant.

---

179 Nous fondons nos analyses sur la version de 1894, dernière achevée.

180 Rimbaud accompagne en effet Claudel depuis sa découverte de la poésie jusqu'à son dernier souffle, puisque très symboliquement, il est mort un ouvrage sur Rimbaud à la main (Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p. 221). Voir en bibliographie les références (III^e^ partie, « Rimbaud et le théâtre ») et consulter la bibliographie de J.-C. Morisot, *Claudel et Rimbaud, étude de transformations*, *op. cit.*, p. 621-644. Les inquiétudes que formulait Yves Reboul en 1969, sur le peu de lumière faite à ce sujet, ne sont plus de mise (« 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). Pour un rappel plus général de l'influence de Rimbaud sur Claudel, voir notamment Pierre Brunel, *Va-et-vient. Hugo, Rimbaud, Claudel*, Paris, Klincksieck, 2003. Mais Claudel est encore le meilleur à définir cet héritage, qui est presque d'ordre *génétique*, puisqu'il lui « fait réellement croire il y a une génération dans l'ordre des esprits comme dans celui des corps » (Lettre à Jacques Rivière du 12 mars 1908, *Correspondance avec Jacques Rivière 1907-1914*, Plon, 1926, p. 104).

181 Pierre Brunel, « Claudel et Rimbaud », *Bulletin de la Société Paul Claudel* n° 124, 4^e^ trimestre 1991, repris dans le *Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 155. Voir aussi, du même auteur, *Va-et-vient. Hugo, Rimbaud, Claudel*, *op. cit.*, p. 72.

182 B. Sermonne, art. cit., p. 188. Voir aussi notre entretien avec Bruno Sermonne, en annexe p. 509.

Tête d'Or fait donc exception dans le théâtre de Claudel, dans le sens où l'admiration envers Rimbaud reste inconditionnelle, non distancée et prolongée par une forme d'identification. Jean Amrouche a pu souligner la ressemblance entre Rimbaud et le Claudel de l'époque, ressemblance qui infusera dans ses pièces à travers la thématique du rejet du monde, amorcée dans *Fragment d'un drame* et poursuivie dans *Tête d'Or*. Dès l'origine, comme le montre Jean-Claude Morisot, « le mythe de Rimbaud et celui de Tête d'Or furent comme des vases communicants »[183]. La pièce est par certains aspects, notamment d'ordre littéraire, un véritable hommage à Rimbaud. Pour Marie-Joséphine Whitaker, Tête d'Or sauvant le royaume, c'est Rimbaud sauvant Claudel. Il faut lire surtout dans ce personnage l'expression d'un absolu de la jeunesse et de la force. Cet absolu va néanmoins vaciller, avec la conscience de l'impossibilité de sa quête, dans un monde où le bonheur est introuvable. Sermonne a raison lorsqu'il compare la fureur d'Agnel, son désir et sa révolte au début de la pièce, à celle que Rimbaud exprime dans *Mauvais sang*[184]. Claudel définit en effet son personnage comme « l'homme qui explore le monde avec le feu et l'épée, pour savoir si vraiment le grand monde contient quelque chose qui le satisfasse, et qui ne le trouve pas »[185], et le rapproche de Rimbaud dans un entretien avec Jean Amrouche :

> La position qui se trouve en Simon Agnel c'est celle de Rimbaud, à la fin de la *Saison en enfer*, quand ayant épuisé sa Saison en enfer, ou au Purgatoire… Tête d'Or ne veut pas être vaincu, pas plus que moi je ne voulais non plus être vaincu. Et alors, il s'agit maintenant de savoir ce que je vais faire de cette force, qui est en moi. Et Rimbaud répond, à peu près comme j'ai répondu : *Et au matin, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes.* C'est la conclusion, je peux dire également, de *Tête d'Or*. Seulement, cette ardente patience, c'est la Princesse, c'est la femme, qui le lui apprend. Il s'agit de ne pas être vaincu.[186]

Notons que, pour Yves Reboul, Rimbaud est aussi lisible dans Cébès ; les deux figures claudéliennes sont comme les échos des deux tendances qui habitent le narrateur de la

183 J.-C. Morisot, *op. cit.*, p. 247. Jean-Claude Morisot rappelle l'évocation de Tête d'Or dans les *Cinq grandes odes*, et la résonance rimbaldienne évidente qui s'y entend.
184 B. Sermonne, art. cit. p. 189.
185 Lettre à Byvanck du 30 juillet 1894, *Cahiers Paul Claudel* n° 2, Gallimard, 1960, p. 272.
186 Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, entretiens avec Jean Amrouche, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1954, 6e entretien, p. 60-61.

Saison, ou deux aspects du parcours intime et littéraire de Rimbaud. La dualité rimbaldienne trouve donc son reflet dans la structure du drame[187].

C'est effectivement dans le matériau textuel, que Marie-Joséphine Whitaker définit comme « une fable poétique portée sur scène, plutôt qu'une pièce à proprement parler »[188], que l'on doit de nouveau chercher des indices de la présence rimbaldienne. Les échos rimbaldiens du texte renvoient à la construction d'un personnage taillé dans l'étoffe de la poésie. Citons-en quelques exemples[189] :

– Dans la première partie :

> **Simon* : « Quelqu'une déjà… ? » (p. 22) ; rappelle *Age d'or* : « Quelqu'une des voix » ;
>
> **Simon* : « Et j'ai rencontré cet arbre, et je l'ai embrassé » (p. 31) ; rappelle le prologue d'*Une saison en enfer* : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. - Et je l'ai trouvée amère. - Et je l'ai injuriée » ;
>
> **Simon* : « Où tu t'attaches avec cette bouche, faite de tous tes bras, avec le bouquet de ton corps, le saisissant de tout cela en toi qui respire » (p. 32) ; rappelle *Phrases* : « Attache-toi à nous avec ta voix impossible, ta voix ! unique flatteur de ce vil désespoir » ;
>
> **Simon* : « Et je en dirais point un mot et ceux qui passeraient ne me verraient point » (p. 35) ; rappelle *Mauvais sang* : « ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu » ;

– Dans la deuxième :

> **Tête d'Or* : « O divin géranium ! ô caillot de soleil ! il palpite ! il saigne comme une loque de viande ! » (p. 108) ; rappelle *Départ* : « le pavillon en viande saignante » ;
>
> **Tête d'Or* : « Je marcherai, je meurtrirai le mufle même de la bestialité d'un poing armé ! » (p. 115) ; rappelle le prologue d'*Une saison en enfer* : « Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine. Sur toute joie pour l'étrangler j'ai fait le bond sourd de la bête féroce »[190] ;

– Dans la troisième :

> **Le Roi* : « Je me suis cru un pouvoir plus qu'humain, une force ! J'ai paru au milieu de votre ennuyeuse semaine. Je ne puis plus parler.

187 Y. Reboul, « Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 1 : *Tête d'Or* », art. cit., p. 94-96.
188 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. 202.
189 Les pages citées correspondent à la deuxième version, dans l'édition au Mercure de France, 1959, réédition en poche Folio. Voir aussi les rapprochements produits par Morisot, *op. cit.*, notamment p. 248, ou par P. Brunel, *Va-et-vient. Hugo, Rimbaud, Claudel*, *op. cit.*, p. 88-89.
190 Notons aussi cette réplique de Cébès : « Le froid matin violet/Glisse sur les plaines éloignées, teignant chaque ornière de sa magie ! » (p. 112), qui rappelle un passage de *Baal* que nous citions plus haut où intervient la couleur violette, « couleur de l'étrange » très rimbaldienne (Y. Reboul, « Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 1 : *Tête d'Or* », art. cit., p. 99).

> Seigneur ! je meurs de nouveau ! Reparaîtrai-je encore ? Adieu ! » (p. 216) ; rappelle *Adieu* : « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange » ou *Vierge folle* : « Je ne sais même plus parler. Je suis en deuil, je pleure, j'ai peur. Un peu de fraîcheur, Seigneur, si vous voulez, si vous voulez bien ! » ;

L'influence d'*Une saison en enfer* est patente ; mais se retrouvent également des flamboyances héritées des *Illuminations*. Ces proses sont publiées depuis trois ans quand Claudel écrit la première version de *Tête d'Or* ; leur lecture lui offre « la révélation du surnaturel »[191].

La notion de *combat spirituel*, clé des dernières pages de la *Saison* que nous évoquions déjà à propos de Brecht, est essentielle dans le schéma de la pièce. Elle conditionne le rapport entre Agnel et la Princesse, laquelle symbolise la Foi contre laquelle il lutte et à laquelle il se soumet[192]. Le parcours de Tête d'Or, c'est celui du Rimbaud tel que le perçoit Claudel au moment où il le découvre, le Rimbaud qui participera, malgré lui, à sa conversion, celui d'un rapport à la fois douloureux et nécessaire au religieux. Ce rapport est flagrant avec Tête d'Or, mais permet à Bruno Sermonne d'affirmer que « Chaque personnage de l'ensemble du théâtre de Claudel gardera au plus profond de sa chair les stigmates de ce combat spirituel – La semence d'Arthur Rimbaud ! »[193]. Jean-Claude Morisot note très justement (et il faut bien noter ici le possessif) que « Claudel attribue à son personnage le même destin qu'à son Rimbaud »[194]. Parallèlement, l'appropriation se poursuit dans le texte, puisque dans *Tête d'Or* il faut deviner la lecture claudélienne de la *Saison*, que dessine notamment la parabole d'Animus et d'Anima[195]. Par l'intermédiaire de la référence rimbaldienne, Claudel dit la nécessité de vaincre les difficultés du monde et d'accomplir sa destinée dans le temps limité de l'existence. Le personnage de Tête d'Or est pour lui l'occasion de formuler l'héritage spirituel, en termes de philosophie de l'existence, que lui a transmis Rimbaud. Le Rimbaud de *Tête d'Or*, c'est finalement le Rimbaud de *Vagabonds*, celui

---

191 Lettre à Jacques Rivière du 12 mars 1908, *Correspondance avec Jacques Rivière, 1907-1914*, Plon, 1926, p. 104. Il emploiera les mêmes termes plus de quarante années après, dans ses entretiens avec Amrouche (*op. cit.*, 1er entretien, p. 28).

192 Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, entretiens avec Jean Amrouche, *op. cit.*, 6e entretien, p. 59 *sqq*. Claudel fait référence à cette notion dans « Ma conversion », *Contacts et circonstances*, Gallimard, NRF, 1947, p. 15. Voir également P. Brunel *Va-et-vient. Hugo, Rimbaud, Claudel*, *op. cit.*, p. 86 *sqq*.

193 B. Sermonne, art. cit., p. 186.

194 Jean-Claude Morisot, *op. cit.*, p. 258-263.

qui va sans cesse, « pressé de trouver le lieu et la formule », celui qui veut restituer l'autre à « son état primitif de fils du soleil ». C'est le fils du soleil lui-même (le titre l'indique assez), l'être de pureté tendu vers une quête d'absolu.

L'influence de Rimbaud sur Claudel n'est pas à démontrer ; elle a fait l'objet de nombreux commentaires de sa part, et de diverses études critiques. La présence de Rimbaud dans son théâtre ne fait pas non plus de doute, et Bruno Sermonne va jusqu'à affirmer que « si Claudel est un poète dramatique c'est essentiellement parce que dans la semence de Rimbaud il y avait "toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames" »[196]. Marie-Joséphine Whitaker a consacré un article, et Jean-Claude Morisot un chapitre de son ouvrage[197], à traiter de certains aspects de cette thématique. Nous souhaitons l'aborder avec une orientation quelque peu différente, c'est-à-dire sous l'angle du *personnage*, et de la manière dont Claudel infuse la référence rimbaldienne dans un certain nombre de ses figures théâtrales.

Partons des conclusions de Whitaker. Son hypothèse repose sur le postulat suivant : « la prose, la poésie semblent nous proposer une image de Rimbaud, le théâtre, une autre ». Tandis qu'à travers ses autres modes d'expression littéraire, Claudel clame sans mélange sa passion, « le théâtre implique une distanciation et marque les limites de l'admiration claudélienne »[198]. Théâtraliser Rimbaud, ce serait finalement, comme nous le suggérions pour les pièces postérieures à *Tête d'Or*, le soumettre à la critique, et répondre en cela à la nécessité de tuer un père symbolique (Claudel ne parlait-il à propos de Rimbaud de l'influence « séminale et paternelle »[199] qu'il avait eue sur lui ?). Ainsi du personnage de Louis Laine dans *L'Échange* : par certains aspects il constitue une référence à Rimbaud (son sang indien en est peut-être un indice, avec son horreur du travail et son « caractère solaire »[200]). Il est en effet explicitement défini par Claudel sous le rapport de la poésie : « *Louis Laine*, le jeune sauvage, à moitié indien, cet affamé de

---

[195] Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », art. cit., p. 27 *sqq*.
[196] B. Sermonne, art. cit., p. 193.
[197] M.-J. Whitaker, art. cit., p. 199-208 et le chapitre V, « Rimbaud, Tête d'Or et Anima » du livre de Morisot déjà cité (p. 247-268).
[198] M.-J. Whitaker, art. cit., p. 199-200.
[199] Lettre à Jacques rivière du 12 mars 1908, *Correspondance avec Jacques Rivière, op. cit.*, p. 104.
[200] Y. Reboul, « Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 2 : l'œuvre chrétienne », *Annales de la faculté de Toulouse*, nouvelle série, t. VI, fasc. 2, Littératures XVII, 1970, p. 42.

l'horizon, réfractaire à toute discipline, à toute entrave et à tout ordre imposé, quel poète, et je dirai, quel mâle, enfant d'homme, ne le porte en lui ? », et rapproché de Rimbaud à travers la figure du poète maudit[201].

Mais il est surtout le lieu d'une désacralisation. Ce mauvais garçon a perdu son mystère, l'aura que la violence conférait à Simon Agnel. Whitaker est particulièrement sévère avec ce personnage qu'elle juge ridicule et niais, comme s'il s'agissait pour Claudel de « coincer » Rimbaud[202], de le confronter vraiment à la malédiction du poète, ce « sans poches ». Louis Laine est perçu comme une nouvelle incarnation du poète en général, avec le pathétique qui peut s'y attacher. En ceci, il ressemble bien plus à Baal que Tête d'Or. Dans *L'Échange*, Claudel adopte vis-à-vis du poète une attitude beaucoup plus distanciée. Parallèlement, alors que *Tête d'Or* se situe sur le plan poétique, *L'Échange* s'inscrit très nettement dans une perspective dramatique. Rimbaud d'une certaine manière est « trivialisé » par la transposition en Louis Laine : « Cette vie de poète, qui dans *Tête d'Or* se présentait sous forme d'une fable, devient ici parabole »[203]. Claudel d'ailleurs a pu comparer Marthe à Verlaine sous le rapport à la vie de famille, le couple de poètes étant alors ramené à sa dimension quotidienne[204].

La figure rimbaldienne hante la plupart des pièces de Claudel ; ainsi Sermonne lit-il dans le traitement des personnages de *La Ville* (première version) l'influence des *Illuminations* (référence qui peut trouver son écho dans le seul titre) : « la violence rimbaldienne taraude les personnages qui sont comme des puissances encore chargées de toute l'énergie poétique des *Illuminations* »[205]. On peut évoquer Cœuvre le poète, « nouvelle et indiscutable figuration de Rimbaud »[206], venant thématiser les différents échos rimbaldiens qui jalonnent la pièce. Ou encore Pasme, « avatar de l'illuminisme

---

201 Paul Claudel, programme pour la mise en scène de *L'Échange* par Georges Pitoëff en 1937, *L'Échange*, Mercure de France, « Folio », 1964, p. 262. Voir aussi la lettre à Jean-Louis Barrault du 17 juillet 1951, *Cahiers Paul Claudel* n° 10, Gallimard, NRF, 1974, p. 226.

202 M.-J. Whitaker, art. cit., p. 202-203. Par ailleurs, Louis Laine peut lui-même être conçu comme un avatar de Tête d'Or, comme le souligne Jean Amrouche dans ses entretiens avec Paul Claudel (*Mémoires improvisés*, *op. cit.*, 14e entretien, p. 124), ou encore Yves Reboul (« Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 2 : l'œuvre chrétienne », art. cit., p. 42).

203 M.-J. Whitaker, art. cit., p. 204.

204 Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, *op. cit.*, 14e entretien, p. 125. Pour Yves Reboul, Marthe « incarne la Grâce, la Sagesse » (« Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 2 : l'œuvre chrétienne », art. cit., p. 42).

205 B. Sermonne, art. cit., p. 188.

206 Y. Reboul, « Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 2 : l'œuvre chrétienne », art. cit., p. 35. Il ajoute que ce personnage « n'est plus tant une recréation qu'une représentation de ce que fut Rimbaud, signe déjà d'évolution ».

social rimbaldien », et surtout Avare, « le véritable Rimbaud du drame »[207]. Jacques Madaule affirme même que le personnage d'Avare redit « presque textuellement » quelques mots de *Mauvais sang*. S'il faut nuancer cette allégation[208], il n'en demeure pas moins vrai que le personnage, par sa colère et sa langue, évoque singulièrement la parole rimbaldienne, notamment celle que livre la *Saison*. Rimbaud est encore présent dans *Le Soulier de satin* à travers Rodrigue pour Madaule, et Don Camille l'Africain pour Sermonne[209]. Dans *Le Pain dur*, le personnage de Lumir cite ces mots d'*Une saison en enfer* : « La vraie vie est absente » (III, 2). Enfin, Jean Amrouche suggère que le Christophe de *Christophe Colomb* est une transposition du « Je est un autre »[210]. Davantage que des références très précises, il s'agit de voir dans toutes ces pièces Rimbaud comme une « source »[211].

Néanmoins, de manière à la fois plus explicite et plus révélatrice pour notre propos, Rimbaud apparaît sous son propre nom dans les versions pour la scène de *Partage de midi*. Les personnages viennent d'Aden, et Rimbaud est cité comme un collègue rencontré là-bas, à qui De Ciz s'était associé. On voit ici que l'influence se fait de plus en plus explicite, mais aussi de plus en plus distanciée en ce qu'elle paraît plus contrôlée. Rimbaud est insulté par Ysé, qui raille son indifférence face à la beauté des couchers de soleil (acte I) : là encore il s'agirait pour Claudel de manifester sa déception. Lorsqu'il écrit la première version de *Partage de midi*, Claudel a exactement l'âge auquel

---

207 Y. Reboul, « Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 2 : l'œuvre chrétienne », art. cit., p. 37. Avare est Tête d'Or et par là même Rimbaud (p. 38).

208 Le texte de Rimbaud cité serait le suivant : « J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. – Quel siècle à mains ! – Je n'aurai jamais ma main ». Mais Madaule ne cite pas le texte de Claudel ; sans doute fait-il allusion à cette réplique de l'acte I (première version) : « Que le panaris dévore la main qui me tient !/c'est la parole de l'esclave contre son maître ; que la gangrène noire/Lui fonde le bras jusqu'à l'épaule !/Je ne suis pas la dent d'une roue. Je ne suis pas fait/Pour être manié comme une pelle./Je me rendrai libre » (*Théâtre*, t. I, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 309). Voir Jacques Madaule, *Le Drame de Claudel*, Desclée de Brouwer, 1964 (3e édition), p. 20. Plus concluante est la citation de *Tête d'Or* : « Quel outil ou quel manche de charrue furent faits pour tenir/Ces mains ? », comme le signale Yves Reboul « Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 1 : *Tête d'Or* », art. cit., p. 103.

209 Respectivement, Jacques Madaule, *op. cit.*, p. 330 et Bruno Sermonne, art. cit., p. 192. Yves Reboul quant à lui fait le lien, « Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 2 : l'œuvre chrétienne », art. cit., p. 49. Jean-Pierre Kempf surenchérit, confondant sous le rapport de la blessure à la jambe Rimbaud, Rodrigue et le Turelure de *L'Otage* et du *Pain dur* (« Le boiteux, Turelure, Rodrigue, Rimbaud, Jacob », *Revue des lettres Modernes* n° 134-136, 1966, p. 107-109).

210 Jean Amrouche, *Mémoires improvisés*, entretiens avec Paul Claudel, 41e entretien, *op. cit.*, p. 338.

211 C'est le propos de Yves Reboul, qui fait le lien entre la passion pour Rimbaud et le mysticisme de Claudel. Néanmoins il minimise selon nous l'importance des références explicites (« Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 1 : *Tête d'Or* », art. cit., p. 82). Reboul conclut toutefois que « l'existence de personnages incarnant Rimbaud demeure secondaire », et que le point important réside dans le fait que « c'est le système rimbaldien qui crée le monde claudélien » (« Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 2 : l'œuvre chrétienne », art. cit., p. 52).

Rimbaud est mort. Or Rimbaud n'apparaîtra dans la pièce que quarante-trois ans plus tard, dans la version pour la scène. L'y convoquer de manière directe, et surtout aussi péjorative, c'est finalement une manière d'en finir avec l'homme, de le faire comparaître et de le juger au tribunal de la scène. La conclusion du jugement demeure plus désabusée que vindicative, et des échos rimbaldiens subsistent çà et là, notamment dans certaines répliques d'Amalric à l'acte I. L'influence de Rimbaud reste malgré tout sensible. Il ne sera pas condamné, et plus qu'une tension vers la destruction, c'est un désir d'achèvement qui conditionne sa présence, pour la dernière fois avec *Partage de midi*, dans le théâtre claudélien.

Le personnage claudélien a pour ressort fondamental cette même expression du désir[212], nécessairement inassouvi, qu'on lit dans la hâte que Rimbaud met dans tout ce qu'il fait (le fils du soleil est « pressé »[213]). Tête d'Or, bien sûr, mais aussi Louis Laine qui « n'a pas encore trouvé le moyen d'utiliser cette avidité, cet esprit, ce désir de connaître, de savoir, d'embrasser les choses, qui est en lui »[214], tous ces personnages veulent, à l'instar du Prince de *Conte*, « voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels ». Touchant lui aussi à l'archétype, il est celui du poète, de l'aède qui permet au verbe de voyager autant que le voyageur infatigable, conscient de la vanité de sa quête. Il est possible d'émettre des réserves concernant le Rimbaud que dessine Claudel dans sa correspondance ou ses commentaires, le Rimbaud auquel il croyait consciemment. Image de Rimbaud construite par un Claudel « emberrichonné », selon l'expression de Pierre Brunel forgée d'après le nom du beau-frère aux pratiques hagiographiques douteuses, Paterne Berrichon[215]. Mais on peut également voir dans le Rimbaud tel qu'il est décliné dans son théâtre une image plus inconsciente, et à la fois profondément juste, du poète et de l'homme. Et c'est sans doute dans ce syncrétisme, réussi sur le plan dramatique, de la figure rimbaldienne traversant toute l'œuvre théâtrale de Claudel, qu'il faut voir la possibilité d'une union intime enfin réalisée entre Rimbaud et le théâtre.

---

212 Voir à ce sujet Robert Abirached, *op. cit.*, p. 217 et Paul-André Lesort, *op. cit.*, p. 31.
213 *Vagabonds* : « moi pressé de trouver le lieu et la formule ». Sur le paradigme de la hâte, voir Alain Borer, *Rimbaud, l'heure de la fuite*, *op. cit.*, p. 35-49.
214 Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, *op. cit.*, p. 123.
215 Pierre Brunel, « Claudel et Rimbaud », art. cit., p. 155 *sqq*. et *Va-et-vient. Hugo, Rimbaud, Claudel*, *op. cit.*, p. 109). Le point de vue de Claudel fit naturellement l'objet de sarcasmes constants de la part des surréalistes, et

*****

L'œuvre et la figure rimbaldiennes, toutes deux inextricablement liées, continuent de fasciner les hommes de théâtre, et, partant, de susciter en eux la tentation de les porter à la scène. Geste qui se prévaut d'une nécessité intime, de la théâtralité d'une œuvre ou d'un parcours de vie, et conscient néanmoins des risques, qu'ils soient de trahison ou de réduction à l'anecdote. Chacun cherche à sa manière les chemins de traverse permettant de contourner ces risques, dans le respect du texte comme de l'aura d'un personnage atypique de l'histoire de la poésie. Et l'on s'aperçoit que le détour n'est jamais assez large s'il ne revendique pas résolument son autonomie en termes de création. Brecht ou Claudel, toute appréciation qualitative mise à part, font œuvre pour la postérité, à partir d'une matière qu'ils ont suffisamment intégrée pour pouvoir s'en détacher. L'influence est là, *séminale*, chez des auteurs qui ont trouvé une forme, pour un hommage envers celui qu'ils ont surtout cherché à dépasser en tant que modèle. La forme théâtrale devient alors le moyen de mettre en scène ce dépassement, vers un aboutissement personnel. L'échec d'un théâtre qui veut dire Rimbaud et, de ce fait, se l'approprier, s'explique alors peut-être par cette incapacité à faire œuvre autonome.

---

l'*Anicet* d'Aragon se situe dans cette perspective comme le pendant de l'image claudélienne de Rimbaud.

CONCLUSION

Une utopie de la théâtralisation ?

> *Vous voudriez jouer de moi, vous faites comme si vous saviez le doigté de mes touches, vous voudriez arracher le cœur de mon mystère, vous voudriez me faire sonner de la plus basse à la plus haute note de ma tessiture ; alors qu'il y a tant de musique, un si beau timbre dans ce petit instrument, et pourtant vous ne savez pas le faire chanter. Sangbleu, croyez-vous que je sois plus facile à jouer qu'une flûte ? Faites de moi l'instrument que vous voudrez, vous pourrez sans doute me faire grincer, mais vous ne parviendrez pas à me jouer.*[1]

Comme Hamlet, Rimbaud, corps et texte, se refuse à être joué. Le jeu de mots n'est pas fortuit : il y a dans l'appropriation créatrice le risque de la trahison et du mensonge esthétique. Le théâtre est-il à même d'apporter un tribut artistiquement positif à l'œuvre de Rimbaud, c'est la question qu'en dernière instance l'on en revient à se poser. La réappropriation par des esprits créateurs, peintres, musiciens ou metteurs en scène, a-t-elle plus de légitimité que les souvenirs des témoins, les anecdotes biographiques, les appropriations diverses ? Ou bien faut-il penser avec René Char que tout cela « n'ajoute pas une goutte de pluie à l'ondée, deux pelures d'orange de plus au rayon de soleil qui gouvernent nos lectures »[2] ?

De même que les traductions d'un texte évoluent selon les phases culturelles dans lesquelles elles sont élaborées, et deviennent caduques tandis que l'œuvre originale reste identique, les spectacles sur Rimbaud ne traversent pas les époques et Rimbaud demeure, intangible. Encore une fois, le matériau, impossible à collecter avec une fiabilité totale, manque pour une analyse de détail sous ce rapport, d'ordre chronologique et sociologique. Elle reste donc à faire. Nous voyons bien au terme de la présente étude combien on ne peut prétendre qu'à une ébauche de réflexion sur un sujet qui mérite d'autres développements. Il serait par exemple fécond de pouvoir s'interroger sur la manière dont cette démarche, qui consiste à porter la poésie au théâtre, s'inscrit dans un

1 Hamlet à Guildestern, *Hamlet*, acte III, scène 2, traduit de l'anglais par François Maguin, Garnier Flammarion (édition bilingue), 1995, p. 253.
2 René Char, « Arthur Rimbaud », *Recherche de la base et du sommet*, Gallimard, « Poésie », 1971 (1951 pour la première édition), p. 108.

nouveau rapport à la pratique poétique. Nos évocations de la poésie orale ont fait partie de cette investigation. Malgré cela, nous avons été dans l'obligation de laisser de côté tout un pan essentiel de la création en matière de poésie oralisée[3]. La poésie, écrite pour être dite, cohabite avec le désir de *dire* la poésie écrite pour être lue. Ainsi se multiplient les expériences, plus ou moins heureuses, aux alibis plus ou moins honorables. Le développement de manifestations telles que le « Printemps des poètes », créé en 1999, favorise la diffusion et la connaissance de la poésie, avec tous les dangers que cela suppose en termes de manipulation et de détournements abusifs. Les commémorations sont également l'occasion de faire l'épreuve de la confrontation des disciplines, et de la réception de la poésie par un public qui ne l'approche aujourd'hui plus guère que par le biais de la chanson.

Pour Patrice Pavis, la convocation de la poésie par le théâtre manifeste le désir de retrouver des conditions spectaculaires sous leur forme primitive, et partant, la ritualité du processus théâtral. La recherche que mène la poésie orale contemporaine constitue une modalité extrémiste de ce désir. C'est aussi le moyen d'éveiller le spectateur à son intériorité et de poser la question de son rapport à l'imaginaire[4]. Il faut néanmoins faire la part d'une certaine forme de snobisme dans le développement de ce type de manifestations, ou peut-être d'une nostalgie des performances telles qu'elles ont pu fleurir, notamment aux États-Unis, dans les années 1960-1970. Enfin, cette nostalgie va de pair avec une possible *mancance*, pour reprendre un terme emprunté à Denis Guénoun, du poète de la scène[5].

Nous avons voulu comprendre, à ce premier stade, comment Rimbaud, « figure la plus pure du poète »[6], a pu cristalliser les désirs des gens de théâtre au point que la scène n'a cessé de vouloir se l'approprier. Dans la perspective d'un échec probable de cette tentative, il nous reste à formuler une hypothèse, peut-être un peu audacieuse. Celle selon laquelle le spectacle, s'il veut traduire en termes perceptuels, visuels et sonores, plus que conceptuels, les images que charrient des textes comme ceux de Rimbaud, doit peut-être

3 Voir *supra*, p. 174, note 35.
4 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002 pour la dernière édition, p. 260.
5 Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 1996, p. 81.
6 Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1984, p. 21.

se passer des mots. Peut-être faut-il que le metteur en scène, poursuivant en quelque sorte la recherche d'Artaud, ne transmette que les images, sans l'enveloppe linguistique et mentale que constitue la parole. Peut-être lui faut-il demeurer, comme on l'a suggéré, dans le strict domaine du rêve éveillé, en servant non plus le texte mais l'univers du texte, non plus les mots mais ce qu'ils suggèrent, non pas en termes d'images concrètes mais en termes de sensations. Un théâtre *rimbaldien*, dès lors, est peut-être un théâtre qui non seulement se définit par rapport aux intuitions poétiques qui naissent de la poésie de Rimbaud, mais qui de surcroît s'émancipe des mots pour parvenir à l'essence du texte. C'est-à-dire que finalement, le théâtre rimbaldien, pour exister, doit peut-être s'émanciper du texte rimbaldien lui-même… Il semble difficile de concevoir une essence rimbaldienne indépendante des textes de Rimbaud ; il nous semble néanmoins que c'est la seule direction possible pour effectuer le trajet depuis Rimbaud vers le théâtre. Comme si le théâtre, pour s'annexer la poésie, devait s'affranchir soit du texte soit de la scène, pour ne conserver que leur essence commune.

TABLE DES MATIÈRES DU VOLUME I

Note liminaire **5**

Avertissement **7**

Introduction **9**

Première Partie : Théâtralité du texte rimbaldien **21**

Chapitre I : L'Imagerie théâtrale : vers une problématique de l'illusion **24**
A) Rimbaud et le théâtre : influences **24**
a) Shakespeare **24**
b) Scribe **28**
c) Anecdotes et autres sources théâtrales **31**
B) Les genres théâtraux convoqués **36**
a) Le mot théâtre **36**
b) « Toute comédie » **38**
c) « Tout drame » **43**
d) Autres genres **44**
e) La notion de féerie **47**
C) Vocabulaire technique et paradigme de l'artifice **49**
a) La scène **49**
b) Machines et praticables **51**
c) Tableaux mobiles **57**
d) La notion de décor **59**
D) Conclusion : une théâtralité fallacieuse **62**
a) Vocabulaire théâtral et théâtralité : un rapport mensonger **62**
b) Fragilité du théâtre rimbaldien **65**
c) Subversion des genres **68**

Chapitre II : Théâtralité du discours **73**
A) Mise en scène du moi **73**
a) Traitement de la première personne **74**
b) Le moi en majesté **84**
c) Mise en situation du héros tragique **91**
d) Distance du je *poétique vis-à-vis des rôles qu'il se donne* **97**
B) Oralité du discours rimbaldien **100**
a) Une écriture vocale ? **101**
b) Un langage de type oral **104**
c) Mixité du style **109**
d) De l'orateur à l'oracle **111**
e) Deuxième personne et mise en place d'une structure dialoguée **115**
C) Mise en scène du texte **120**
a) Procédés de présentation textuelle **120**
b) Structure « operadique » du texte rimbaldien **125**

Chapitre III : Structure dramatique **128**
A) Structure narrative des poèmes **128**
a) La question de la narration **129**
b) Absence de référent interne et impossibilité du récit **136**
c) Mode déceptif de l'écriture **139**
B) Le cas d'*Une saison en enfer* : un drame structuré ? **141**
a) Un texte donné comme drame **141**
b) Une structure bipolaire **144**
C) Structure des personnages et distribution des rôles **148**
a) Personnages rimbaldiens **149**
b) Du brouillage de l'identification au brouillage de la théâtralité **154**
*c) Les personnages d'*Une saison en enfer **157**

Deuxième Partie : Du modèle poétique au modèle dramatique **163**

Chapitre I : Interprétation : le sens en questions **165**
A) Le théâtre donne-t-il sens au poème ? **166**
a) Le besoin d'interpréter **166**
b) Le théâtre comme donneur de sens **171**
c) Théâtre contemporain et refus du sens **175**
B) Donner un sens, n'est-ce pas limiter le poème ? **179**
a) Fixation et réduction du sens **179**
b) Problématiques rimbaldiennes et choix théâtraux **187**
C) Théâtraliser, n'est-ce pas redoubler le poème ? **192**
a) Dimension lacunaire du texte de théâtre **192**
b) Blanc textuel et silence scénique **199**
D) Comment dire le poème ? **207**
a) L'art du dire **208**
b) Une approche incantatoire **217**
c) Problèmes de diction : les enjeux de la versification **220**
d) La nouvelle poésie orale **226**

Chapitre II : Adaptation et trahison **230**
A) Éclaircissements sur la notion d'adaptation **230**
a) Définition d'un corpus **230**
b) La question de l'origine **233**
c) L'adaptation théâtrale de textes non théâtraux : « faire théâtre de tout » **238**
d) Adaptation et variation : vers une « bonne trahison » **243**
B) La confusion dans les codes génériques **247**
a) Introduction : langage poétique et langage dramatique **247**
b) Le théâtre comme art déictique **252**
c) Poétique et épique : un rapport rhapsodique au drame **255**
d) Récital poétique et monologue **262**
C) La réécriture et les dangers de la « conversation poétique » **267**
a) Premier degré : la citation in extenso **267**
b) Deuxième degré : réécriture et allusion **274**
c) Troisième degré : la réécriture d'une pensée **280**
D) La construction dramaturgique face au problème du montage **284**
a) Le choix des textes : entre légitimité et conformisme **284**
b) Ordre des poèmes et modèle dramatique **288**
c) Cinéma et poésie : autres moyens, autres fins **295**

Chapitre III : Voies de traduction **300**

A) Premiers problèmes de traduction : de l'imaginaire rimbaldien à la matérialité scénique **301**

a) Traduire vers un au-delà des sens **301**

b) Une utilisation concrète du langage **307**

c) Enjeux concrets de la scène : métaphore théâtrale et métamorphose **310**

B) Du mot au geste : quand le verbe se fait chair **315**

a) La question de l'illustration **316**

b) Le geste du poème : performance et engagement corporel **320**

c) La question de la mémorisation **325**

d) Du mot-geste au mot-signe : vers une pantomime poétique **327**

e) La danse, système d'équivalence expressive **330**

C) La musique comme relais sensoriel **335**

a) La musique de scène : un essai d'illustration **336**

b) L'opéra : un relais entre théâtre et poésie **343**

c) Rimbaud mis en musique **350**

D) Traduction et totalité **354**

a) Image et poésie **354**

b) La question de la lumière **358**

c) Vers la construction d'un « lieu rimbaldien » **359**

d) Conclusion : le théâtre rimbaldien, genre sans frontières ou théâtre total ? **365**

Troisième Partie : Rimbaud sur le plateau **369**

Chapitre I : Trouver Rimbaud **371**
A) Définition d'un mythe **372**
a) Rimbaud entre mythe et représentation **372**
b) L'ange et le démon : deux ressorts de l'hagiographie **378**
c) L'enfant terrible **386**
B) La représentation comme opération idolâtre **389**
a) Morale du signe et petite mythologie rimbaldienne **389**
b) Le visage de Rimbaud **395**
c) La scène et le voir, LE *voir en scène* **398**
C) Corps en scène : la révélation **402**
a) Le corps inorganique **402**
b) Entrée en scène : fantasme et révélation **407**
c) Identification du spectateur **411**

Chapitre II : Rimbaud personnage **415**
A) Statut théâtral de Rimbaud **415**
a) Rimbaud comme héros dramatique idéal **415**
b) Rôle ou personnage ? **420**
c) Personnage ou figure ? **422**
B) Le problème du personnage historique **424**
a) Le personnage ouvert **424**
b) Problème de temporalité **429**
c) Légitimité de la reconstitution **433**
C) Rimbaud et l'acteur **438**
a) L'acteur face à Rimbaud : identification **438**
b) La vedette et le poète **441**

Chapitre III : L'impossible représentation **444**
A) L'acteur sans rôle **444**
a) Un personnage de mots **444**
b) L'auteur et l'acteur en dialogue **449**
c) Faire entendre la voix **454**
B) Attribution vocale et voies d'évitement **459**
a) À contresens du mythe **459**
b) Mise en place de relais de parole **462**
c) Dédoublement et démultiplication : brouillage des instances narratives **468**
d) Les marionnettes comme voie désengagée **475**
C) Héritages et réussites **481**
a) Inspirations **482**
b) Baal *de Brecht* **489**
c) Tête d'Or *de Claudel* **497**

Conclusion **507**

Table des matières du volume I **511**