HAL
open science

L'espace rimbaldien de Matthias Pintscher

Alain Patrick Olivier

To cite this version:

Alain Patrick Olivier. L'espace rimbaldien de Matthias Pintscher. Rimbaud vivant , 2019, 58, pp.191-200. hal-02338384

HAL Id: hal-02338384

https://hal.science/hal-02338384v1

Submitted on 28 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'Espace rimbaldien de Matthias Pintscher

Alain Patrick Olivier

Rimbaud est devenu aujourd'hui un objet de lecture et il nous force à considérer la poésie dans quelque chose qui échappe à la lettre et à la lecture. En partant du monde littéraire, en poursuivant une autre quête, Rimbaud pose à la poésie la question de son statut lorsqu'elle ne passe plus par le dire ni par l'écrit. Il pose la question de la poésie après la littérature.

On distinguait autrefois deux Rimbaud, celui qui *écrirait*, le Français, le vrai, et l'autre qui *n'écrirait* plus, l'Africain, l'aventurier, le lâche. On s'intéresse de plus en plus, aujourd'hui, à la période marquée par le prétendu *silence*, par cette période africaine demeurée longtemps tabou, géniale pourtant et problématique jusque dans son échec même pour partir, partir loin des lettres, et pour changer la vie.

Pour nous, Rimbaud ouvre dans le Harar des paysages mythiques, ces paysages fabuleux que l'enfant recherchait déjà dans les livres, dans les contes, dans les livrets d'opéras ; il travaille comme une œuvre d'art totale une existence qui tente de se passer de la littérature.

Rimbaud ne cesse pourtant de communiquer, depuis le lointain, avec ses contemporains. Il ne se tait pas véritablement, mais choisit une autre mise en scène de lui-même. Il fait dire sa présence à autrui en même temps qu'il se soustrait à toute forme apparition. Les lettres et les

photographies avares témoignent qu'il est toujours de ce monde ; le mage se contente de susciter la parole des tiers, des disciples, de la sœur, de l'amant-littérateur, de ceux qui lui survivront et rappelleront la bonne nouvelle poétique. On ne sait bientôt plus si Rimbaud est mort ou s'il est ressuscité, s'il est une fiction produite par les quelques lettrés qui l'ont croisé. Le *silence* produit une mythologie qui devient constitutive en même temps que les traces littéraires – les rares imprimés abandonnés avec désinvolture au public – de cette idée qui deviendra le poète Arthur Rimbaud et qui est d'abord une extraordinaire et mystérieuse machine à produire du mythe.

*

L'Espace dernier de Matthias Pintscher est défini par le sous-titre : « *Musiktheater* en quatre parties autour de la vie et de l'œuvre d'Arthur Rimbaud »[1]. *Musiktheater* est cette notion allemande intraduisible, cette performance où la musique tient un rôle prédominant, un théâtre qui se fait en musique, ou par la musique, mais qui est aussi théâtre au sens originaire du spectacle pour la vision. *L'Espace dernier* ne relève pas directement de la tradition de l'opéra proprement dit, cette tradition qui fascine pourtant Rimbaud et qui pourrait légitimer toute l'entreprise de Pintscher. Lorsque Rimbaud se définit comme un « opéra fabuleux », il fait référence aux opéras-comiques, dont il a lu le livret dans son enfance, dans la bibliothèque de Charleville, mais il imagine surtout une

---

[1] *L'Espace dernier* est une commande de l'Opéra Nationale de Paris. La première représentation, à laquelle je me réfère, a eu lieu le 23 février 2004. Clara Ksordas chantait la partie de mezzo-soprano et je la remercie pour avoir mis à ma disposition son exemplaire de travail de la partition.

théâtralité à la sonore et visuelle qui n'a plus rien à voir avec le XVIIIe siècle. Le voyant n'est pas seulement visionnaire du visible mais explorateur de l'audible. Les compositions poétiques de Rimbaud sont à la source de l'imaginaire musical de Pintscher qui définit déjà ses pièces instrumentales comme scènes d'un « théâtre imaginaire ». Pierre Boulez emploie cette même expression pour parler d'un mouvement du *Chant de la terre* de Gustav Malher, qu'il décrit comme une « scène d'opéra mais qui n'a pas besoin de théâtre ». Les compositions de Pintscher – et déjà en un sens les poésies de Rimbaud – relèvent d'une telle dramaturgie[2].

Matthias Pintscher, avant *L'Espace dernier*, aborde la forme classique de l'opéra avec *Thomas Chatterton*. Il s'appuie sur un texte dramatique préexistant qui met en scène la vie d'un jeune poète en heurt avec la société de son temps, en proie au sentiment de la médiocrité et qui finit par se suicider. Le *Musiktheater* sur Rimbaud aurait pu en tout état de cause reproduire une forme dramatique équivalente, avec une intrigue et des personnages assez semblables et dont le poète aurait été le héros. Mais il n'en est rien. La vie du poète est marquée par la solitude. Comme le soulignait Thibaudet, en 1914, « Rimbaud n'a jamais, je ne dirai pas même aimé, mais connu que lui ». Il n'y a pas de théâtre de Rimbaud parce qu'il n'y a pas à proprement parler dans son œuvre

---

[2] Pintscher a commencé dès l'âge de quinze ans d'écrire de la musique d'après Rimbaud. Une grande part de ses compositions forme un monument (*Monumento)* élevé à la mémoire du poète. L'obsession ne cesse de grandir et le matériau de s'amplifier au cours des années, dans ses proportions, dans sa durée, dans la multiplication des voix, dans l'élargissement de l'orchestre et finalement dans la concrétisation scénique. *L'Espace dernier* est un aboutissement. — En 2004, Pintscher a trente-trois ans. Pierre Brunel note, dans le programme de la représentation, que

d'événement, d'action, ni d'autre personnage que lui-même. Rimbaud ne fournit guère d'autre portrait que de lui-même (sous différents travestissements) et du monde qui l'entoure immédiatement.

L'Espace dernier s'ouvre sur l'image du moribond dans son lit d'hôpital. L'*Espace* est le lieu de l'agonie et du passage définitif à autre chose, peut-être à une autre vie, la *vraie vie* qui est d'abord la réminiscence de la vie passée sur son mode poétique. On se situe dans ce passage de la présence à l'absence, de l'être au rien, ou dans ce passage à un être plus véritable que l'être inauthentique de la vie en train de se décomposer et qui s'achève. Le point de *départ* est la scène de la fin, le véritable *départ* dont il est question sous une forme métaphorique dans toute la vie de Rimbaud. Départ pour quoi ? Et l'on revient. On en revient toujours à la vie, jusqu'à ce terme. L'espace intérieur du poète agonisant se superpose à l'espace environnant, un espace de la mémoire, dans lequel les idées peuvent s'articuler de façon libre, dans laquelle peuvent s'entrechoquer tous les fragments de poésie. Pintscher a renoncé de façon délibérée à la dramaturgie aristotélicienne pour faire s'affronter, lutter à mort (*agoniser*) tous les fragments de la vie.

La composition associe les textes les plus divers, dont certains sont des poésies, d'autres sont des fragments de lettres de Rimbaud, et même des lettres écrites par les proches, comme Isabelle et Vitalie. Le texte mêle le dire poétique au dire prosaïque et la parole poétique à la parole profane pour produire sa propre mythologie, comme s'il n'y avait aucune différence de nature entre tous ces documents. Rimbaud existe aussi bien au travers des écrits *de* lui que des écrits *sur* lui. D'un côté, le

---

c'est l'âge d'Arthur Rimbaud en 1886. Mais Pintscher ne cesse de composer, il ne part pas, il ne meurt pas, il exerce son métier de musicien.

compositeur a choisi de n'utiliser que des textes originaux se rapportant directement au poète ; d'un autre côté, il en fait un usage libre, qui détruit toute forme d'autonomie littéraire du texte, ce qui représente assurément un paradoxe pour la poésie encore parnassienne, ou du moins post-parnassienne, qui est celle de Rimbaud.

Pourquoi ne pas s'en tenir à ce qu'on appelle l'œuvre poétique de Rimbaud ? Pourquoi faire intervenir les lettres d'Afrique ? Pourquoi les premiers témoignages d'une mythologie douteuse, les pieux récits de la sœur ? Pourquoi cette strate du *dit*, du prosaïque et pourquoi pas la seule musique ? la parole et le chant, l'orchestre de Rimbaud ? Le concert des voix hétérogènes introduit une dissonance musicale aussi bien que poétique, à la limite de la cacophonie, de la « dé-composition ». Une part de *documentaire* se mélange à la *poésie* pure. Mais le frottement n'est-il pas déjà dans le texte de Rimbaud ? Dans le poème *Départ* – qui a servi de matériau à plusieurs compositions de Pintscher et qui structure le *Musiktheater* – il y a déjà une attitude logique, sèche, de distanciation par rapport au lyrisme, qui se développe dans la prose dernière. En même temps, il y a une poésie dans la vie, dans l'espace dernier qui ne se laisse plus exprimer dans des mots. La description méthodique, géographique, géométrique des paysages extrêmes est aussi le prolongement des contes merveilleux ; le voyant mesure désormais la matérialité de son rêve. Le bateau ivre échoue finalement bien loin de Charlestown. Le Parnasse passe au Harar. La sécheresse de la description réfère à la sécheresse des lieux, à la pénitence du cœur, à la dureté de la survie, aux rapports de domination et de mercantilisme. « Lorsque Rimbaud décrit, dit Pintscher, ce qu'il décrit, c'est ce qui est épouvantable ». En Afrique, il n'y a que la souffrance et la dureté, les rochers, l'absence de courrier,

etc. La période silencieuse et désertique est cette longue pénitence où il n'y a plus de lettres.

N'est-ce pas aussi une délivrance ? L'ouverture sur autre chose ? La carrière de Rimbaud se termine comme elle a commencé. Il y a un départ structurel vers le silence. Le premier écrit de l'enfant de dix ans était une *Narration*. Dans le prologue, le narrateur rêvait au bord d'une rivière, à la lisière d'une forêt. Le rêve était charmant, académique. Puis, il s'interrogeait sur l'écriture ; il s'exclamait en de multiples jurons ; il interrompait finalement la rédaction si sagement entreprise. Il la remettait à plus tard (à suivre prochainement) suivant l'humeur ; il la remettait à jamais. L'écriture est liée à l'étude, à la soumission ; la liberté impliquait de ne plus écrire. Le petit garçon décidait déjà de se taire.

*

La poétique, au temps de la jeunesse de Rimbaud, est encore celle de la *récitalité*. Le poème est fait pour être dit, pour être déclamé, pour une voix qui n'est pas blanche, pour une lecture qui n'est pas intérieure. Il est articulé à haute voix par un interprète devant un auditoire. Rimbaud lui-même met en scène de façon ironique le récital de poésie dans *Un cœur sous une soutane*. Le séminariste timide vocalise devant une société bourgeoise sa première poésie d'amour. L'auteur du poème, celui qui le récite, le moi lyrique dont il est question forment un seul et même sujet qui dit *Je*. Lorsque Pintscher met en musique le fragment d'*Hérodiade* écrit par Mallarmé, il respecte cette linéarité de la forme. Le poème est dit d'un bout à l'autre par la cantatrice en dehors de toute contagion du commentaire musical. D'autres compositeurs, comme Benjamin Britten, ont mis en musique les *Illuminations* de façon classique, en confiant

l'énoncé du poème à un chanteur, avec un accompagnement musical. Dans *L'Espace dernier,* ce principe de l'identité de la voix et de la linéarité du discours disparaît ; le compositeur laisse proliférer le matériau poétique ; il le laisse se transformer en matière musicale, en espace sonore et visuel presque à son insu. Il suit en cela le programme esthétique du voyant. La matière textuelle tend alors à se décomposer au profit d'une substance musicale aussi bien symphonique que vocale, où l'articulé se fond dans l'inarticulé. Ce mélange de l'homogène et de l'hétérogène, du biographique et du poétique, du textuel et du musical, du *dit* et du *tu* est constitutif de cette tentative pour aller au-delà, au cœur du monde rimbaldien.

Si l'on considère la poésie de Rimbaud comme une partition musicale, la question se pose de savoir quelle réalité lui donner, quelle voix lui attribuer, comment peut se faire la lecture. Pintscher a choisi de ne pas distinguer les événements extérieurs et les événements intérieurs de la vie de Rimbaud, comme il a choisi de ne pas distinguer les personnages intérieurs et les personnages extérieurs, en même temps qu'ils se trouvent différenciés. (Le discours *sur* Rimbaud se confond avec le discours *de* Rimbaud.) La théâtralité consiste à sortir du schéma linéaire de la récitalité et du système simpliste d'unification vocale, où un personnage dit son texte et se constitue comme une identité autonome, distincte des autres, où l'auteur disparaît derrière chacun de ses personnages doués de vie propre.

Rimbaud apparaît ici, partout et nulle part, présent et absent en chacune des voix, en chacun des personnages et irréductible à aucun de ses masques. L'effectif vocal de Pintscher est constitué de six solistes, un chœur de femmes et deux comédiens à quoi s'ajoutent les danseurs.

Cette multiplicité de corps et de voix renvoit à l'unique figure de l'agonisant et en même temps à d'autres et à autre chose.

Les comédiens sont désignés par l'Homme et par la Femme, comme s'il s'agissait là de la partition fondamentale du monde rimbaldien. Djami est l'Homme (le nom est donné entre parenthèses), mais aucun des textes de l'Homme n'est de Djami. Djami (« serviteur africain et accompagnateur de Rimbaud ») récite les poésies ou les récits de voyage écrits par le maître (le seigneur). Il n'y a pas lieu d'établir une distinction entre les deux figures. Leur parole est interchangeable. Parce que Rimbaud est le nègre blanc, Djami peut être le poète noir. Rimbaud (Pintscher) prête sa voix et fait parler celui qui, dans l'historiographie, dans la mythologie, toujours se tait. La voix de l'aphone est celle du comédien, celle du *discours sec*, de l'articulation linéaire et logique. Djami est aussi dans l'espace dernier, parce qu'il est dans les délires du frère à l'agonie qu'enregistre la sœur bienveillante. La sœur est la voix de la Femme qui lit le récit de la passion. Elle est d'abord Isabelle (entre parenthèses), puis Vitalie (entre parenthèses) et Madame Rimbaud mère. La Femme reprend de façon « très fragile et incertaine » le vers récité par l'Homme à l'ouverture du spectacle et qui forme le matériau de la première partie :

Pourquoi l'azur muet et l'espace insondable ?

La Femme est au côté de l'Homme, elle est au côté d'Arthur parce qu'elle est aussi Arthur, elle n'est pas coupée de lui. La voix de la Femme est aussi celle de Rimbaud. Rimbaud est Isabelle est Vitalie est la Mère. Le frère est les sœurs est la Mère. *Je* est ces autres. Les comédiens se situent dans un espace de la représentation où le principe

d'individuation ne fonctionne plus en corrélation avec le système du langage articulé. Le principe binaire de l'opposition entre l'Homme et la Femme se subdivise en individualités moins identifiables du point de vue objectif de la biographie. Ce sont les épiphénomènes de la vocalité rimbaldienne. Les comédiens sont dans une attitude ambiguë à l'égard du public et à l'égard du théâtre. Ils sont extérieurs à la Chose, dans un statut de récitants, d'évangélistes (comme dans les *Passions* de Johann Sebastian Bach). Ils ne font pas partie intégrante de la représentation. En même temps, ils sont aussi des personnages du drame, Djami, Isabelle, Vitalie, la Mère, Arthur.

Une autre strate est formée par le chœur des chanteurs solistes, dont le système d'élocution appartient à la tradition de l'opéra et à la hiérarchie classique de la musique occidentale entre voix du dessus et voix du dessous. Le quatuor vocal se développe encore vers le haut – c'est-à-dire vers les sonorités du féminin ou de l'enfantin – avec les trois voix de soprano en forme de sextuor. La voix de Rimbaud se ramifie ainsi en une polyphonie de chants virtuoses où les identifications précédentes n'ont plus cours entre les identités sociales et historiques. Les voix déployées (ce ne sont plus celles des comédiens) font retentir dans toute leur intensité la vocalité latente des poésies rimbaldiennes et un jeu de rôle à l'œuvre dans son univers qui recoupe la théâtralité de l'opéra ancien du point de vue sonore aussi bien que dramatique.

Le mezzo-soprano apparaît en chantant le poème du chant (extrait de *l'Age d'or*) :

> Je chante, moi aussi.

Rimbaud écrit déjà de la littérature dans le style de la cantate, avec forces voyelles et exclamations, (les *o* et les *a*), avec l'emphase de la

parole pleine et déclamatoire. La poésie ne procède pas du signe, elle ne provient de l'espace de la page blanche ; elle procède de l'épanchement vocal. Le lyrisme se tait dans la prose sèche des comptes-rendus africains, lorsque la littérature devient géographie et correspondance. Ou du moins il n'affleure pas, il demeure caché, inexprimé, inarticulé ou inarticulable.

Ce lyrisme souterrain, cette vocalité sourde apparaît dans les pupitres de l'orchestre, répartis dans l'espace, comme autant de figurations d'une voix muette, d'individualités anonymes et symboles quasi-orphiques de l'âme du poète, mises en mouvement par l'*archet*. Le chœur et l'orchestre amplifient de toutes parts ces voix individuelles dans une fusion indéterminée encore des identités. La voix du poète se fond avec la voix d'une humanité élargie. La vocalité devient impersonnelle et fait référence aussi bien au chœur des anges qu'aux bruits de la nature. (L'orchestre est à peu près celui des *Symphonies* de Beethoven, de la *Pastorale,* de l'*Ode à la Joie*.) Aux voix désincarnées des instruments et du chœur correspondent les corps en mouvement « désenchantés » des chanteurs sur la scène. *L'Espace dernier* ramasse et rassemble toutes les strates de la musicalité rimbaldienne. Le *Rimbaud* dont il s'agit n'est ni un personnage historiquement déterminé et représenté, ni un auteur absent dont on entendrait ou on verrait l'œuvre, mais un mythe qui surgit de la musique. Tout l'*Espace* est porté par la théâtralité de la musique et le mot n'apparaît que comme un symbole, qui pourrait aussi bien ne pas exister, comme l'espace matériel lui-même pourrait ne pas exister. Il n'y a pas de coupure entre l'œuvre purement instrumentale de Pintscher, l'œuvre vocale, la mise en musique du poème, et le *Musiktheater* qui met en scène Rimbaud. Les œuvres musicales explorent ce qui, dans le phénomène poétique, ne se laisse pas dire ou ne se laisse pas figurer, ce qui se laisse

seulement entrevoir dans les fêlures du langage, des visions ou des rumeurs, la musicalité souterraine, « la déchirure d'un horizon qui devient brièvement visible mais demeure inatteignable ».