

# L'œuvre d'art comme arche des apparences

Une approche du  
*Monument à Rimbaud*  
de Jean Amado

Ronald Bonan

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes  
Et les ressacs et les courants : Je sais le soir,  
L'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,  
Et j'ai vu quelques fois ce que l'homme a cru voir !

Rimbaud, *Le bateau ivre*

Il y a à Marseille, au bord de l'eau, posée sur une petite butte de terre, petite acropole, une étrange sculpture de Jean Amado, peu remarquée parce que peu visible (de la corniche très fréquentée par les habitants et les touristes qui se rendent vers le Sud là où la ville s'ouvre sur le large, elle est presque cachée par une haie pas très haute pourtant) et peu signalée (un panneau qui porte l'inscription **Monument Arthur Rimbaud** certes mais très peu de mentions sur les guides touristiques, les sites Web, les visites guidées, les descriptions du patrimoine artistique de la ville pourtant pas si riche), comme si elle représentait un intérêt mineur, qu'elle était presque *autre chose* qu'une œuvre d'art.



Jean AMADO, *Monument à Rimbaud*,

Béton de basalte (cérastone), 11, 50 m x 3,30 m x 5, 30 m.  
Commande publique de la ville de Marseille et du Ministère de la culture, 28 janvier 1989. Marseille, parc balnéaire du Prado.

En effet on peut douter un instant de la nature de l'objet, puisque la statue est régulièrement investie (escaladée, colonisée, conquise, habitée, équipée) par des enfants, qui ont l'air de vivre là de passionnantes batailles navales, de partir à l'abordage de bateaux imaginaires et d'assiéger d'imprenables citadelles fortifiées... peut-être de subir l'assaut à l'intérieur d'une d'elles. On ne répertorie pas les toboggans et les bacs à sable dans les guides touristiques.

Les gardiens assermentés eux-mêmes ne savent pas comment se comporter à l'égard de cet objet : doivent-ils siffler les irrespectueux garnements qui entreprennent d'escalader le massif de pierres rouges (imaginez que l'on escalade la *Victoire de Samothrace* entre deux visites de galeries au Louvre, pour se détendre un peu!)? Mais alors pourquoi est-il si accessible, fait de telle sorte qu'il invite à un tel usage (l'arrière du monument offre une sorte d'entrée aisée, presque au niveau du sol)? Ou bien laisser les enfants s'approprier ce qui n'est après tout qu'un jeu mis à leur disposition par la municipalité, comme il y en a d'autres un peu plus loin sur la plage (un crabe géant)? Mais alors pourquoi cette plaque en marbre moiré, à même le sol, à quelques mètres, porte-t-elle l'inscription "monument" (il est vrai du côté "inaccessible" de la statue!)? De fait, personne n'interdit l'usage

de ce monument comme un jeu pour enfants : et cela nous le rend précieux.



Jeu monumental ou monument ludique, cet assemblage de *cerastone* (matière synthétique "inventée" par Amado lui-même, un mélange composé de sable, de porphyre, de ciment et d'eau), *induit cet usage* par sa seule configuration, met les corps en branle par la seule force de son apparence, par son seul pouvoir *métaphorique*.

Inscrivons-nous dans ce déplacement immobile. Embarquons sur le bateau ivre pour un premier voyage tout aussi métaphorique que nous tenterons de décrypter après, lorsque nous aurons été ensemenés par cette apparition onirique.

Comment se *produit* cette *motivation*? De quelle façon la statue *travaille-t-elle* (au sens où une substance travaille chimiquement, se métamorphose



à travers la réaction que produit le contact de ses composants)? Par quels moyens, rien que perceptibles, nous introduit-elle au grand récit des phénomènes? Par quels mystérieux procédés rend-elle possibles nos propres perceptions? Que fait-elle advenir? Que nous raconte-t-elle? Comment nous parle-t-elle, elle qui est *à la fois* Rimbaud et son bateau?

C'est sans doute par là qu'il faut commencer: voici un objet qui se présente comme hybride, empiétant sur deux mondes, une sorte de chimère poétique, mi-homme mi-bateau, déjouant déjà par sa seule apparence tous les usages et toutes les attentes. Créant sur place sa propre magie, sa propre mythologie, cette nef infernale, venue d'un monde non seulement inconnu parce que lointain mais certainement inconnu parce qu'invisible, inexploré, inhumain (comme la mystérieuse Ogadine, dont Rimbaud se fait l'explorateur) est aussi le vaisseau de la voyance, l'inaltérable bâtiment qui traverse les temps et les espaces, pourtant "frêle comme un papillon de mai". Rimbaud a 17 ans lorsqu'il rédige *Le bateau ivre*. C'est un enfant, comme

l'éprouvent sans s'en apercevoir ceux qui escaladent cette statue-jeu qui, toujours en contact avec le poète, en conserve l'éternelle jeunesse. Qu'a-t-il vu de ce monde, l'enfant-poète, dont le poème semble manifester une grande expérience? Que sait-il des haleurs et des Peaux-Rouges sinon peut-être ce qu'il a lu dans Jules Verne et rêvé à travers *Le voyage* de Baudelaire? Que connaît-il de ces rivières, de ces fleuves et de ces mers, et des archipels sidéraux? En quel sens les a-t-il vus? Que signifie ce regret de l'Europe pour celui qui ne l'a pas encore quittée? La statue nous dit que Rimbaud, l'enfant qui voulait se faire voyant, avait une prescience de son destin. Comment? Et d'abord que fait-elle là? Pourquoi tourne-t-elle le



dos à la mer ? Ce n'est pas un bateau en partance, mais une épave échouée.

Par trois fois Rimbaud vint à Marseille, par la mer ou pour la mer.

C'est de Marseille qu'il tente d'embarquer pour Alexandrie alors qu'il décharge les bateaux dans le port. C'est à Marseille qu'il aborde en provenance d'Aden, malade et gangrené, un genou rongé par le cancer, et après une brève absence, c'est encore là qu'il vient mourir.

Cela faisait longtemps déjà, à l'échelle de sa courte vie, qu'il avait échoué le bateau ivre de sa poésie, et son naufrage existentiel n'est que la réplique de ce séisme qui le tua comme poète pour le faire marchand d'armes de cuirs et d'épices avant de le tuer tout à fait. Si l'on regarde attentivement les photographies qu'il envoie d'Aden à sa sœur Isabelle (celles d'un homme littéralement usé par le vent et la chaleur, la fatigue, la sécheresse et la soif) on ne reconnaît plus l'enfant prodigue, et ce n'est pas seulement parce que le temps les a effacées que ces images demeurent floues et presque incapables de nous montrer ce visage d'adulte : c'est aussi et surtout parce que pour nous, dans le monde où nous vivons, Arthur Rimbaud est et sera toujours cet enfant au regard bleu gris où l'impertinence subversive ne rivalise qu'avec une certaine gravité, un sens du tragique qui nous fait comprendre que sa voyance est aussi l'obscur conscience d'un destin doublée de l'impatience de l'accomplir jusqu'au bout. Il y a des êtres que l'on ne saurait imaginer vieux et ridés, soit parce qu'ils sont morts jeunes

et qu'ils n'ont laissé d'eux que l'image d'une grâce inaltérable (James Dean, Gérard Philipe) soit qu'ils incarnent à un point tel le renouveau et l'impatience qu'il semble évident que toutes les forces cosmiques s'acharneraient contre eux, le moment venu, pour éviter de les laisser vieillir et abîmer l'esprit même de la jeunesse dont ils eurent, un moment seulement, la pleine charge. Rimbaud est de cette trempe. Tout en lui, comme en ces êtres touchés par la grâce, exprime son destin de lumière.

À l'artiste de saisir ces symboles incarnés. Et, de fait, ces cheveux désordonnés, ce port de tête



*Rimbaud par Ernest Pignon-Ernest*

altier et charmeur, ont bien été immortalisés par Ernest Pignon-Ernest dans sa célèbre affiche sérigraphiée qu'il colla ici et là dans les rues, dont on ne peut pas oublier les contours lorsqu'on regarde la figure de proue de ce bateau, (on remarque sur la statue d'Amado la même échancrure du maillot

qui laisse voir le cou du jeune poète) où ces traits se figent dans la pointe acérée d'une arête vive prête à fendre toute chose sur son passage comme elle fend les flots et peut-être même pourfend d'autres bateaux.

Rostre marin, ce front de pierre est un heaume princier.

Si l'enfant happé par le charme de la statue, parti à la conquête de son sommet, se hissant jusqu'à lui, ne sait pas, d'un savoir scolaire, qu'il chevauche le prince des poètes, son corps sait à sa façon faire usage de ce chef, et toute une chevalerie marine vient à revivre à travers lui.

Rimbaud lui-même pouvait-il rêver meilleur effet pour sa poésie? Son profil est désormais le signe même de l'aventure, du défi, du désir de l'inconnu. Sa silhouette le symbole d'une enfance de génie. Sa simple apparence le récit d'une façon d'être et de rêver, d'une vision du monde, d'une posture existentielle qui s'impose encore à nous comme elle sut s'imposer aux poètes

enkystés qui l'ont vue surgir telle une comète dans le Parnasse.



Mais cette tête qui se détache clairement sur le fond souvent aveuglant et bleu du ciel méditerranéen, évoque d'autres, et pas des moindres.

Où a-t-on vu des visages de pierre, tournés vers les terres, hiératiques et monumentaux, résidus gigantesques de civilisations imprudentes et barbares? L'île ("j'ai vu des archipels sidéraux! et des îles.") dont parle le poème n'est-elle pas celle de Pâques aux mille visages de pierre? Rimbaud a-t-il vogué aussi loin dans le Pacifique? A-t-il pu voir ces Moais à la signification mystérieuse (presque tous tournés vers l'intérieur de l'île!)? En avait-il seulement connaissance? Mais que nous

importe de le savoir? Jean Amado en fait l'hypothèse plastique, la synthèse visuelle et mythique: la tête de Rimbaud fonctionne comme un irrévérencieux Moais, décoiffé de son *Pu Kao* (la coiffe que portent les Moais quand la statue est assez

bien conservée) comme une idole qui aurait cessé de vouloir rendre hommage aux dieux pour lesquels elle a été conçue, un veau d'or iconoclaste. Quelque chose ici nous montre immédiatement cette gouaille métaphysique et on imagine bien ce buste dressé devant les géants de l'île du Pacifique comme un David devant un peuple de Goliath. Mais que serait David sans Goliath? Quelque chose du mystère des Moais vient ici composer avec celui de cette statue, et des deux énigmes jaillit une évidence tout apparente: ce sont des manifestations du même feu initial, du même élément premier. Les Moais sont réalisés dans la roche volcanique, et c'est à partir du même basalte qu'est né le cérastone: mais celui de notre statue est en quelque sorte encore incandescent, encore rougeâtre, et parfois, quand le soleil le harcèle, on a du mal à toucher la pierre qui brûle comme le sable sous les pieds de Rimbaud traversant d'incandescents déserts pour livrer de vétustes armes au roi Ménélik. Le volcan poétique n'est jamais éteint: l'incandescence des vers de Rimbaud s'alimente aux flammes de l'enfer où il passa une saison de sa vie. Chaque fois que le soleil le réchauffe, le cœur de cette pierre se réactive comme à chaque fois qu'un enfant rêve de son avenir. En même temps la chaleur de la statue est celle de la nef intersidérale qui vient de traverser l'atmosphère avant de se ficher là. Elle nous vient de ce monde inexploré et mystérieux où les formes de l'avenir se préparent dans le silence de leur nouveauté inédite. De cet au-delà du visible le

poète s'était voulu l'explorateur intrépide à travers le dérèglement de ses sens si bien pratiqué qu'il a donné lieu à des tables d'équivalences esthésiologiques (comme dans *Voyelles* où Rimbaud établit la correspondance entre lettres couleurs et bruits, parfait exemple de ce que nous visions en parlant plus haut du laboratoire artistique des usages: ici c'est un laboratoire d'alchimiste). Et la statue elle-même est une immense pierre philosophale que trouble nos certitudes visuelles en exigeant d'elles des transmutations immédiates: tout dans sa configuration globale, forme et matière, en appelle à nos repères cénesthésiques comme à un système de coordonnées primaires (elle est construite selon deux axes presque orthogonaux: celui vertical où se dresse le buste, et celui horizontal où se déploie le navire) dans lesquelles se placeront ensuite les points par où passeront ses courbes.

L'axe vertical rend possible une empathie suffisante pour éprouver musculairement la forme anthropoïde. Aperçue de côté, la statue suggère l'accroupissement de l'homme du désert (bien qu'il y ait quelque chose d'animal dans cet effort), dans la posture qui fait remonter les genoux presque au niveau des épaules, posture dans laquelle le Bédouin parvient même à dormir, et a fasciné plus d'un peintre orientaliste (de profil aussi on peut repérer quelque chose d'animal dans les deux saillances qui se trouvent "dans le dos" de ce buste, qui rappellent les bosses du chameau). Mais pas question de sommeil ici: l'érection du buste est telle qu'elle indique l'éveil du guetteur et l'attention de la sentinelle.

Selon l'axe horizontal, la statue est à la fois un bateau et une ville fortifiée; tout suggère le puissant blindage du cuirassé avec sa silhouette typique, haute à l'avant avec sa tourelle, tel un donjon, et presque nulle à l'arrière. Les strates de cérastone ont été déposées de telle sorte qu'ils se protègent mutuellement sur les flancs non sans évoquer aussi dans leur texture la cuirasse du rhinocéros et la carapace d'un monstre marin, peut-être l'incroyable blindage du Nautilus.

Mais cette coque insubmersible abrite une vraie casbah, une citadelle aux murs labyrinthiques qui laissent serpenter autour d'eux des ruelles et des impasses d'une ville aux mille secrets abrités par ses fortifications inexpugnables dont on voit aussi les meurtrières.



En un sens *on ne peut pas voir* la statue selon ses trois dimensions en même temps: seule l'image du bateau avec sa figure de proue est cohérente dans sa globalité; mais il faut choisir entre l'échelle à laquelle, dans l'axe vertical surgit le buste altier, et celle dans laquelle, selon l'axe horizontal, s'ouvre





la ville avec ses fortifications. La première nous en impose par son monumentalisme, faisant de l'effigie du poète un colosse redoutable et effrayant; la deuxième fait de nous des géants surplombant la ville et ses hauts murs, qui peut être perçue comme si nous la survolions. Il nous faut opter pour la sujétion face au prince des poètes ou pour la gigantomachie à laquelle nous invite le point de vue qu'il nous offre; à moins que nous embarquions dans le voyage poétique où tous les contraires sont compossibles.

Mais une autre cohérence vient figer le mouvement de celui qui, pour mettre sa perception en accord avec elle-même, prend du recul et embrasse d'un seul trait le monument; cette inclinaison de la tête posée sur un corps animal, ce hiératisme provo-

quant et questionneur, cette posture féline, sont ceux d'un sphinx (*Shesepankh* en ancien égyptien, qui veut dire statue vivante). L'énigme perceptive que pose le monument en brouillant les repères de notre corps n'était autre que celle d'un sphinx solaire qui porte en soi tout le mystère de la poésie. Nous voilà ramenés à la chère Égypte, tant désirée, celle que Rimbaud tente de rejoindre en 1877 et qu'il finit par habiter dix ans plus tard seulement, seize ans après avoir lancé son *Bateau ivre* sur tous les Nil du monde. Mais son effigie la plus poétique ne



connaît ni fin ni début, elle hante déjà les imaginaires de ces poètes grecs, et nous à travers eux, qui seuls trouvent grâce auprès du jeune homme furieux qui rédige sa lettre sur la voyance. Rimbaud, à la fois bête questionneuse et homme dévoré par sa volonté de se faire voyant, Œdipe au genou pourri, a préféré mourir en invoquant Allah, lui qui écrivait “merde à Dieu” sur les bancs publics, plutôt que se crever les yeux.

Voilà l'effrayante mais sublime vision que nous offre Amado.

Voilà ce qui se produit là, sur cette petite butte au bord de la plage.

Reprenons cette expérience en cherchant à mieux repérer les moyens, rien qu'apparents par lesquels, nous sommes invités à ce voyage.

Appareillons à nouveau.

Nous prenons le risque de la répétition: mais il n'y a pas deux voyages identiques. Il s'agit plutôt d'une insistance, d'une patience, dont il faut faire preuve si nous voulons surprendre l'apparence en train de se donner à nous, si nous voulons saisir sa logique immanente en train de s'organiser à la surface de l'œuvre, et que nous voulons nous laisser accompagner par ce merveilleux voyageur, ce génie de la métaphore qui nous émeut tous par son innocence horrible. Car après tout on est en droit de se demander si celui qui ne connaît rien de sa vie et de son œuvre

est embarqué dans le même voyage par la statue. Parle-t-elle au naïf, à l'inculte, au passant distrait, à l'oubliés, au visiteur des lointains ? (Cela équivaut à poser, en passant, la question de l'accessibilité de l'art contemporain à la grande masse).

S'enseigne-t-elle d'elle-même ? A-t-elle cette puissance auto didactique dont on a dit qu'elle distinguait les œuvres d'art candidates à la traversée des temps ?

N'oublions pas que nous l'approchons comme une sorte d'arche des apparences. Autant dire qu'à nos yeux sa valeur artistique dépend justement de sa puissance phénoménale, de son rayonnement sensible, celui qui rend possible et parfois explicite notre insertion dans le monde où elle surgit.

N'est-ce pas se bercer d'une grave illusion que de croire que le passant égaré, surpris par la statue au détour d'une de ses promenades, peut-être même attiré là par elle (ce n'est pas seulement une métaphore : nous sommes interpellés visuellement par cet objet perché et contrastant par sa verticalité avec les courbes douces de son environnement), approchant à pas de loup ne sachant pas à quoi s'en tenir précisément (est-ce un monument ou un jeu ?) entend finalement la voix de Rimbaud lui-même lui scander quelques-unes de ses phrases retentissantes qui ont dégagé les horizons de la poésie, artificielle et académique, en l'insérant tout simplement dans la vie. Il entendrait, d'on ne sait où, l'enfant aux semelles de vent lui dire  
... *Libre aux nouveaux d'exécuter les anciens... Je travaille à me faire voyant... Les inventions d'inconnu réclament*

*des formes nouvelles... Je suis caché et je ne le suis pas...  
J'assiste à l'éclosion de ma pensée... Je est un autre...*

Ce serait là une vision magique des choses. Justement le long détour par l'art que nous accomplissons est destiné à dissiper ce qui peut paraître comme magique au profit d'une vraie description de notre rapport à l'apparence, et celle-ci ne se structure pas comme une apparition, c'est-à-dire comme un phénomène sans raison suffisante, sans attaches, sans pourquoi. Le monde phénoménal a beau être un surgissement immotivé (au sens métaphysique : justifié dans son être) dans son ensemble, l'apparence n'en est pas moins singulièrement motivée (au sens linguistique : justifié dans son usage). La véritable illusion consiste à croire que nous nous confrontons à elle comme si nous étions de pures réceptivités, comme si chaque fois que nous ouvrons les yeux, c'était la première fois. Là est le malentendu. Tout montre au contraire que nous ne pouvons en quelque sorte percevoir que ce qui fait déjà sens pour nous, d'une façon ou d'une autre. C'est bien en cela que l'exemple que nous développons nous sert à mieux comprendre quelque chose de la logique de l'apparence.

En effet, nul ne prétend que le monument s'institue par lui-même dans sa pleine signification, d'un coup et d'un seul. Nul ne prétend, et pas plus l'artiste que le philosophe, qu'il fonctionne comme une encyclopédie. L'œuvre comme l'apparence fait sens pour nous à travers un subtil réseau de

renvois dont la description ne saurait sans doute être achevée puisqu'il s'inscrit à son tour dans un jeu de miroirs et de reflets, à l'infini. Si l'œuvre d'Amado n'alertait que celui qui connaît déjà Rimbaud, elle ferait en quelque sorte double emploi, elle redoublerait un usage. Il s'agit justement pour l'artiste de trouver les moyens de rendre tout à fait apparent l'esprit du poète, son univers mental, son imaginaire, sa vie et son œuvre, ses espoirs et ses désespoirs, par un objet unique. On dit souvent que l'artiste lui-même n'en possède pas l'usage maîtrisé : cela est d'autant plus vrai que son travail, son processus créatif, va consister à se laisser guider par la force métaphorique des moyens qu'il mobilise de telle sorte que son rapport à l'œuvre ressemble plus au rapport de l'oiseau au nid, qu'au rapport de l'architecte au bâtiment, au sens où tous les éléments qui composent le produit final ne sont pas abstraitement pressentis comme moyens en vue de la fin mais assemblés selon une logique concrète qui organise les éléments perceptibles, de telle sorte que seule leur composition en justifie l'agencement dans le rapport tout à fait circulaire mais non tautologique de l'enveloppement réciproque de la cause et de l'effet, de la réversibilité de la forme et du fond, du moyen et de la fin. Certes aucun instinct nidificateur ne guide l'artiste, plutôt une vision compacte et globale qui ne se laisse pas clairement analyser et qui se fait sentir comme satisfaite une fois le résultat atteint seulement. Il ne sait peut-être pas comment, mais *tel effet précis doit* être produit par l'œuvre. On le

voit, dans ces conditions, celui qui est à son tour confronté à la statue, n'est pas dans une situation de décryptage dans laquelle il aurait à deviner ou apprendre une langue secrète à l'aide de laquelle le créateur aurait formulé un message caché dans son œuvre. *Les apparences ne sont pas cryptées*. Si la statue s'avance dans le monde phénoménal c'est plutôt en composant avec lui, en modulant ses propres effets de telle sorte qu'ils deviennent signifiants pour nous qui sommes ouverts à lui par notre perception, on pourrait dire indifféremment, pour nous qui le faisons exister par notre perception. Ce "notre" n'est pas rhétorique rappelons-le : chacun de nous ne perçoit pas le monde phénoménal comme un individu séparé mais comme un "participant" à ce monde, donc comme dépositaire partiel de ses usages courants, comme héritier d'une culture diffuse, qui empêche autant qu'elle permet (qui empêche parfois de percevoir les choses de manière plus simple ou plus directe ou tout simplement différente, nous ne disons pas plus vraie, de celle qui est rendue possible par les éléments informels qui arment notre perception).

Amado pouvait donc compter sur une "reconnaissance confuse" de grands symboles plastiques (Le sphinx, Le Moai, le navire) liés à des



Les Moais de l'île de Pâques

pans de culture et des attitudes archaïques à l'égard des éléments (la mer en l'occurrence) suffisamment intériorisée pour que la simple allusion perceptive à ces stéréotypes visuels provoque un puissant effet narratif qui n'a besoin que de lui-même pour plonger l'objet tout entier dans le contexte qui laissera émerger les autres effets recherchés. Celui qui ne sait rien de l'hermétisme de Rimbaud, celui qui n'aurait jamais rêvé sur les voyages du poète, celui qui n'aurait jamais entendu ce nom, ne pourrait cependant pas manquer d'appréhender la signification globale du monument à Rimbaud : un bateau échoué aux allures mystérieuses et phantasmatiques pourvu d'une figure de proue qui attire le regard par sa verticalité. Il est impossible de discriminer ici de pures formes ou de purs contenus. Toute perception étant perception de quelque chose, notre regard ne peut s'empêcher de donner du sens à ces masses pierreuses : il faudra même que le sculpteur prenne garde à ne pas offrir par inadvertance des formes trop prégnantes évoquant, d'une façon parasite, des significations peu cohérentes avec l'effet d'ensemble recherché. On peut dire que ce qui fait problème ici, ce qui demande à être mieux décrit, n'est pas le passage de la perception à la signification (la façon dont l'apparence vient à signifier) mais la convergence des différents effets visuels vers une signification unique. Dès que l'amas de pierres est perçu *comme* un bateau, débute une sorte de *narration perceptive* qui met tout autre élément de l'ensemble dans le contexte imaginaire du voyage maritime et active deux modalités de

notre participation au monde phénoménal : celle de l'imaginaire partagé, lui-même plein de récits et d'objets évocateurs dont aucun homme n'a pu rester à l'écart s'il a simplement appris à parler, et celle du rapport cénesthésique à l'objet (sachant que nous utilisons ce mot en faisant jouer son étymologie dans le sens d'une sensibilité commune à tous et non seulement commune aux cinq sens d'un individu, donc interne : il vient du grec *koinos* – le commun – et *aisthesis* – la sensation) qui exploite le corps propre comme point d'ancrage absolu relativement auquel tous les effets de lumière et de forme dans la lumière se modalisent selon un ensemble de significations. Il va de soi que nous distinguons les deux modalités pour les besoins de la description, car elles sont étroitement imbriquées, peut-être même définitivement indissociables, justement scellées l'une à l'autre par des symboles. C'est pourtant la deuxième qui doit d'abord attirer notre attention car elle semble plus originaire, inscrite comme elle est dans la structure même de notre réceptivité sensorielle. Si l'on reprend la description de la statue dans cette optique que voit-on ?

D'abord une certaine distribution des masses d'une matière qui par son organisation et surtout sa texture offre une certaine résistance à l'éclairage solaire et qui produit, en fonction du moment du jour, de la saison et de la quantité de nuages présents dans le ciel, une lumière selon une gamme de couleurs allant du brun verdâtre plutôt froid au





rouge ocré plutôt chaud. Cette variation chromatique est à l'origine d'une perception lunaire ou solaire de la statue : sous un ciel couvert, ou par une lumière hivernale, le monument se fait menaçant, presque glacial, activant sans délai un imaginaire funéraire. Les dalles se font pierres tombales et l'on croirait sans mal que le poète lui-même repose là, dans la ville où après tout il est venu mourir. Mais qu'un rayon de soleil perce les nuages et la matière s'enflamme : le cerastone réagit à la lumière solaire en donnant la nette impression d'irradier lui-même, c'est-à-dire de rayonner de sa propre lumière amorcée par celle de l'environnement, précisément comme les roches volcaniques qui sont en cours de solidification après l'éruption qui les a éjectées du cratère, montrent leur cœur

incandescent sous leur mince croûte noire. Cette convection lumineuse active cette fois l'imaginaire de l'énergie vitale : les pierres et les dalles se mettent à vibrer comme de la chair et si les arêtes étaient moins vives, ici et là, l'hypothèse "tactile" d'une pénétrabilité du matériaux (sous la pression de la main) ne serait pas invalidée par son aspect. C'est le propre de ces objets survisibles, produits dans l'intention de redoubler

l'apparence, que sont les œuvres d'art, d'aménager des effets lumineux qui placent littéralement l'usager de l'art (on comprendra que nous préférons cette expression à celle de contemplateur) dans la posture où l'essence désirante de la perception est le mieux mise en évidence. Non point qu'elle ne surgisse qu'au contact de ce type d'objets, mais mieux que ceux simplement perceptibles, ceux-là motivent l'attention, stimulent l'observation, lancent le corps percevant dans ces multiples processus moteurs (parfois à peine esquissés mais non moins éprouvés) qui accompagnent toujours le "quelque chose" de la perception. La modulation singulière de la lumière aménagée par l'œuvre constitue cette syntaxe originaire et première qui amorce le passage du non-sens de ce qui est physiologiquement

capté, au sens de ce qui est réellement perçu : les contrastes chromatiques (variations dans la réfraction) de la pierre synthétique, les teintes aussi variables qu'une descente infernale des aigus vers les graves sur le clavier d'un piano, l'intensité de chaque état lumineux, sa saturation, les ombres habilement dessinées par les volumes segmentés, les contrastes provoqués par les ruptures volumiques (alternance des courbes et des arêtes), définissent un premier système de différences dans lequel la perception est appelée à associer et à dissocier les éléments, à composer les structures formelles de la signification, discriminant le matériau à sa disposition, non plus selon les lois physiques mais selon des lois sémiotiques. De sorte que si physiquement on trouverait plus naturel de rapprocher les volumes présentés par la statue en fonction de leur taille ou de leur orientation, phénoménalement ils se rangeront selon leur réactivité à la lumière et leur puissance expressive. C'est ainsi que la lumière physique devient luminosité sémantique. La statue est lumineuse comme une idée. Nul besoin d'un savoir rimbaldien pour participer à cette alchimie. Il se trouve que la survisibilité de l'œuvre d'Amado consiste justement dans la double célébration de ce processus de transmutation et de celui qui l'avait mis précisément au programme de son ambition poétique. Et si elle ne manque pas son effet, le processus de formation du sens a des chances de se poursuivre assez loin en chacun de nous pour faire éclore sur nos lèvres le ... *Je suis caché et je ne le suis pas*... du poète.

Ainsi la statue, après avoir joué de sa lumière, règle d'elle-même les lignes de force du champ phénoménal qu'elle crée autour d'elle : plus concrètement cela consiste à exiger de nous *une distance* pour percevoir ses formes, *un mouvement* pour percevoir les différents profils et les rendre cohérents entre eux, une hauteur de vue, qui ne sont pas à la simple disposition du promeneur mais sont aménagés dans l'espace par l'œuvre pour celui qui est pris dans son champ. Tout comme il existe une bonne distance pour regarder un tableau ou un film (regardez les spectateurs se précipiter dans la salle obscure vers ces quelques places qui matérialisent ce point optimal), distance qu'aucune géométrie ne peut calculer ou du moins qui ne saurait faire l'objet d'une loi géométrique générale, séparée de l'œuvre singulière pour laquelle, à chaque fois, *une* distance se donne comme "bonne" parce qu'elle permet justement un ajustement moteur du corps percevant de telle sorte qu'il soit en phase avec ce qu'exige de lui l'œuvre, de même la statue nous place, ici à dix mètres, là à cinq, là encore à vingt, par sa seule topographie plastique. Cette statue, plus qu'une autre (mais toute sculpture renvoie à une base sensorielle tactile, donc déclenche une réponse motrice d'exploration, une posture de palpation), nous impose une gymnastique perceptive sévère : alors que l'on s'approche de sa proue pour en saisir le détail on s'aperçoit, trop tard, qu'on ne peut en observer la figure avancée qu'en basculant exagérément la tête vers l'arrière ; qu'on la contourne

par bâbord ou tribord, il faudra l'escalader si l'on veut en percevoir tout le détail. Et voilà que l'on se retrouve soudain au poste de commandement du bateau, pris dans le jeu. Embarqués sans s'en apercevoir. Ainsi *l'apparence nous distance*, elle nous assigne un lieu d'où l'envisager. On peut dire sans forcer les mots qu'elle nous piège, qu'elle se joue de nous en nous invitant à jouer d'elle, avec elle. À cet appel, les enfants ne résistent pas, moins cérémonieux que les adultes qui ne savent plus faire un tel usage des monuments et qui, dressés pour réprimer leurs désirs tactiles face aux statues, s'en tiennent à une exploration visuelle (tout le monde n'a pas cette "politesse" : dans les musées où sont exposées les sculptures, et malgré les panneaux "ne pas toucher" qui sont apposés partout, certains visiteurs guettent une distraction du gardien, assoupi dans le coin de la pièce qu'il surveille, pour palper les œuvres; qu'on les pardonne, ils ne font que répondre à leur appel).

Et pourtant on risque de frustrer le désir qui naît de cette rencontre exceptionnelle si on ne va pas au contact : la statue demeure plus froide et plus muette que la dalle de marbre qui à quelques mètres donne pourtant l'indication du nom de l'auteur et du titre de l'œuvre.

Paradoxalement ces informations ramènent notre perception à la loi de son seul sens visuel, le plus intellectuel dit-on, dans une unidimensionnalité figée et hiératique qui n'est cependant pas totalement exclue de son propre sens, car c'est bien là que les deux grands symboles de l'énigme et du



mystère nous apparaissent (le sphinx et le Moais). Sans doute était-ce là le seul moyen de dramatiser la composition et de lui faire exprimer ce vertigineux rapport à l'inconnu, au monstrueux, aux forces naturelles déchaînées, au destin et à la mort, qui contrebalance dans la vie de Rimbaud, son œuvre en général et dans *Le bateau ivre* en particulier, les aspects lumineux, joyeusement aventureux, entreprenants et exotiques. Toujours est-il que l'artiste joue de l'opposition du visuel et du tactile comme d'un surcodage qui se surimpose aux effets différentiels originaires produits par la lumière et sa captation. Dans cette autre forme d'opposition, se joue bien le "dérèglement des sens" que Rimbaud avait préconisé comme moyen incontournable pour espérer atteindre à l'état de voyance : de fait la règle visuelle ici entre

en dialogue polémique, en confrontation, avec celle tactile, et le désir de voir, provoqué par les innombrables saillances et anfractuosités que comporte le monument sans cesse relancé par l'impossibilité de les explorer toutes faute de pouvoir être tout à la fois à la fois alpiniste et spéléologue après avoir été voyeur. Mais on ne chevauche pas le sphinx. Chaque posture, exigée pourtant par la statue, est contredite par une autre tout aussi nécessaire, tout aussi "appelée" par sa prégnance phénoménale. C'est là le secret de sa dynamique narrative. Poussés de posture en posture nous sommes tour à tour sommés de jouer les rôles inscrits dans ce scénario poétique et pierreux : nous sommes alors successivement, mais dans l'unique lancée d'un récit, Œdipe questionné par le sphinx, Némé, capitaine du bateau, explorateurs de cités inconnues, conquérants de Jérusalem, Hector défendant sa cité, Laurence d'Arabie, voyageur du désert, Rimbaud en somme. Je est bien un autre, plusieurs autres, tous les autres. La structure intersubjective de l'apparence est alors consommée : les cadres généraux de perception se succèdent dans un carrousel imaginaire qui laisse entrevoir la statue *selon* tous ses sens possibles, à travers ces filtres de fiction qui nous permettent de donner forme à une réalité proprement insignifiante. Et faute d'être nommées, ce qui après tout importe peu, ces grandes figures

de l'imaginaire revivent en nous comme autant de visées possibles du monde phénoménal, rendues justement possibles par l'institution de l'art. Percevoir ce monde, notre monde, c'est donc bien *le rêver un peu*, le laisser se raconter et se réactiver à travers nos sensibilités mêlées, le laisser réaffleurer dans nos mots. Et en fin de compte, n'est-ce pas exactement ce que la statue d'Amado avait à manifester ? Un bateau ivre parce que chargé de rêves, telle une cargaison d'épices et de pierres précieuses venues d'Orient (d'où l'orientation du monument), qu'un enfant poète est allé chercher de l'autre côté du monde pour enchanter le nôtre.

On le voit, la logique des apparences que nous voulions décrire à l'œuvre à travers cet exemple, n'est pas de celles qui s'expriment par simples axiomes ou à travers des règles abstraites explicitement



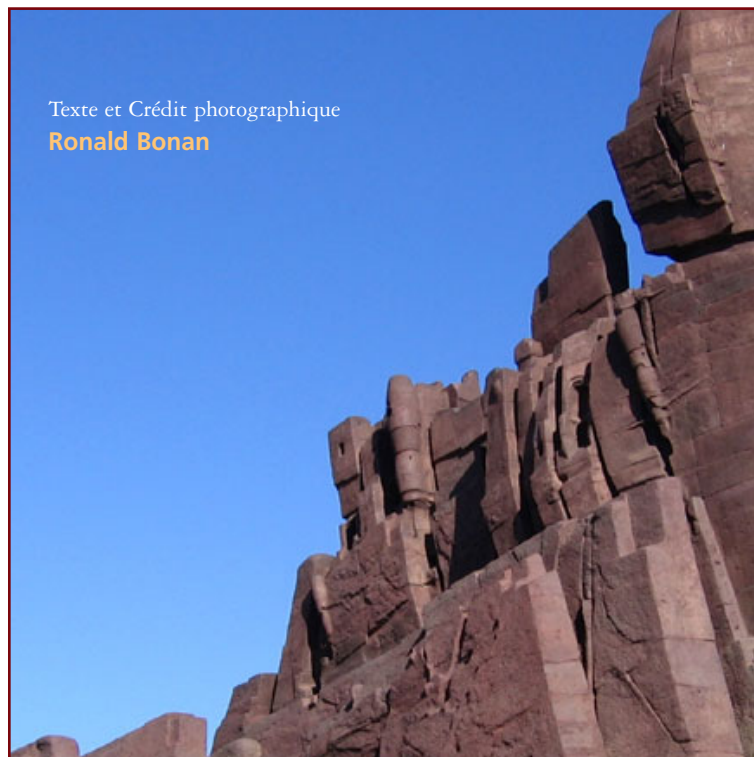


reliées entre elles par des opérations tout aussi formelles. Il s'agit plutôt d'une sorte de rationalité souple et imagée qui compose volontiers avec la complexité et l'équivocité de la métaphore et de la métonymie. Sans doute moins rigoureuse que la logique comprise comme l'étude formelle des normes de vérité, celle des apparences n'est toutefois ni indifférente aux formes ni aveugle à la vérité, mais elle ne connaît de vérité singulière, de forme qu'appliquée et de règles que réfléchissantes (au sens de Kant, c'est-à-dire non *déterminantes* comme les règles qui ont cours dans le monde de la science physique, mais partant du particulier pour tenter justement de le généraliser). L'essentiel consiste ainsi à retenir que là où l'on ne voit habituellement que vaines vraisemblances et effets de tromperie, nous avons en fait une véritable rationalité concrète : au lieu de penser toute phénoménalité et toute apparence sous le régime du trompe-l'œil, il convient sans doute de les réfléchir sous celui d'une positivité originale, c'est-à-dire en cessant de chercher *derrière* les phénomènes le sens de leur manifestation. Les apparences ne dissimulent ainsi que *d'autres apparences*, dans ce jeu de miroirs dont nous avons essayé de donner une idée. Quelles sont donc ces règles réfléchissantes qui président à la ségrégation des phénomènes en tant que tels ? Est-il seulement possible de les énoncer alors qu'elles sont si étroitement liées aux conditions concrètes de leur apparition ? Il est à craindre (mais non à déplorer), et c'est sans doute là l'explication de la méfiance

générale à leur égard, qu'il n'existe pas de science générale des apparences, et qu'il faille s'en tenir à l'idée fragile mais féconde qu'elles fonctionnent comme des *cadres pratiques* (plutôt que théoriques) où la question de la vérité se pose de la même façon que dans un récit. Les apparences nous racontent le monde, elles nous racontent ce que nous sommes pour les autres et pour nous, et de ce grand récit on peut tout à la fois dire qu'il est fictif et qu'il est vrai<sup>1</sup>.

---

1- Ce texte est extrait des notes préparatoires à un ouvrage à paraître courant 2007, intitulé *Pourquoi se méfier des apparences ?* aux Éditions ALEAS à Lyon. Cela explique le caractère redondant de la question à travers ces pages.



Texte et Crédit photographique

**Ronald Bonan**



L'AMOURIER éditions

Conception graphique: Bernadette Griot