

Anne-Marie Garat

25 avril 2010

### **A propos de la photo retrouvée de Rimbaud à l'hôtel de l'Univers d'Aden.**

Il semble établi (du moins, il y a consensus d'experts) que cette photo est un authentique document : que c'est bien Rimbaud qui y figure. Entre les images du collégien et du communiant de Charleville, du jeune génie portraituré par Carjat, et celles de l'homme de Harar, de l'agonisant de Marseille (dessins), l'aspect physique de Rimbaud restait une inconnue (sauf sa photo parmi le groupe de chasseurs récemment exhumée). Cette image est donc censée combler l'angle mort, mettre un visage au fantôme ambulante, restaurer sa physionomie intermédiaire. Cette trouvaille frappe les esprits, tant le personnage est sujet de culte. Ainsi parle-t-on de « chaînon manquant »... Répétée à l'envie, emprunt au vocabulaire de l'anthropologie, l'expression métaphorise le déficit d'image qui menaçait la galerie idéale de ses portraits, comme si celle-ci était de nature à raccorder l'unité rompue de la chronologie du faciès.

Le *visage* est en effet surinvesti du pouvoir de révélation, on y présume déchiffrable la psychologie, le secret intérieur, le monde mental, l'âme, etc. Relativisons cette croyance en rappelant la part de pensée magique qui intervient dans notre rapport à l'image photographique du visage, supposée capter et révéler, sous le visible des traits, l'invisible de l'intime. Croyance dans laquelle s'est précipitée la photographie dès ses pionniers. Elle inspire en grande part l'institution populaire de l'album consulté comme galerie de la famille ; et toutes les pratiques pseudo scientifiques dérivées de l'investigation policière ou médicale du faciès (vaste sujet).

Ainsi s'est-on empressé d'extraire de la photo trouvée (en réalité photo de groupe) ce « portrait » maintenant partout répandu. A proportion du vide iconographique s'y précipite le regard, comme si cette figure allait enfin répondre aux mille questions en suspens. La rareté des portraits de Rimbaud ont fait de ceux-ci de véritables *icônes* (ses déclinaisons en art et en publicité), celui-ci aura-t-il le même destin ?

Réjouissons-nous que la poésie enflamme encore les esprits, mais prenons garde à cette fétichisation outrancière. Il me semble bien plus passionnant d'éteindre le feu de cet

engouement religieux, pour interroger *studieusement* l'image nouvelle qui nous échoit. Les historiens ont tardé à considérer la photo comme un véritable document et à adopter à son égard l'attitude exigeante qu'ils ont envers les autres : à *renseigner* cet objet spécifique qu'est l'image photographique au lieu de s'en remettre à son évidence (sa transparence) ; à tirer d'elle information par son examen systématique au lieu d'extravaguer en projections douteuses. Des experts contemporains en histoire de la photographie s'y sont heureusement attelés, recontextualisant l'objet dans l'histoire sociale et technique de sa production, de sa circulation et de sa diffusion, de son traitement et de ses reproductions, dans la recherche des sources et commanditaires, des circonstances de sa réception et des usages qui ont été fait à travers le temps, bref : à *étudier* sérieusement cet objet dans sa spécificité matérielle et culturelle.

Que *documente* cette image nouvelle de Rimbaud, est-elle de nature à nous apprendre quelque chose de plus sur lui ?

A l'instar de celle du groupe de chasseurs de Scheik-Oltam, cette photo le saisit par inadvertance dans un contexte social, sinon à son insu du moins par accident, anonyme posant parmi d'autres personnes : rien ne l'y désigne, ne l'y distingue en tant que tel individu notable. Toutes les autres, antérieures ou postérieures sont, au contraire, des portraits où il est seul.

Sauf la photo collective de la pension Rossat qui le montre parmi ses condisciples, en même uniforme, se conformant au modèle scolaire dicté par l'opérateur institutionnel. Mais il s'y inscrit comme tel, élève Rimbaud Arthur. Quoi qu'il en veuille, peut-être boudeur, un trait d'expression constant, il joue son *rôle* de (très bon) élève.

Chez Carjat (comme chez Nadar et autres photographes de studio), il joue aussi son *rôle*, celui qu'il vient d'endosser de jeune prodige. En 1871, se rendre chez le photographe a une certaine solennité, le candidat au portrait vient pour prendre la pose. La scénographie de studio s'y prête, il a le temps de composer sa posture. Il contribue à proposer « la bonne image de soi » : le photographe l'y invite, l'apprête dans ce but, voire ceux qui l'ont accompagné. Le prix d'une séance, encore coûteux à cette époque, confère valeur d'effigie à la photo, passage obligé d'une notoriété.

A quoi s'ajoute que, la technique photographique ignorant encore l'instantané, il faut un (relatif) long temps de pause pour que la plaque enregistre l'image selon l'intensité de lumière naturelle : la prise exige l'immobilité complète, au risque du bougé, du « regard blanc » dû au cillement, etc. Toutes contraintes qui produisent ces images figées, quelque peu magnifiées

par la concentration du sujet, et donnent place à la mythification du portrait obtenu (Baudelaire et son regard « halluciné », uniquement dû à son effort pour ne pas battre des paupières !). Bref : chez Carjat, le jeune Rimbaud sacrifie au rite, et cela a lui bien réussi.

Pour les photos de Harar, c'est un autre cas de figure : photo de plein air, sans le recours qualitatif du studio. Rimbaud installe lui-même le dispositif, en atteste sa correspondance (6 mai 1883) où il les décrit comme des photos de « moi-même par moi-même ». Président à cette auto mise en scène, outre la curiosité d'expérimenter cet appareil dont il vient de faire l'acquisition, l'investissement d'un certain narcissisme ; il a à choisir chaque fois le lieu (distinct des autres photos à visée documentaire prises à Harar), hauteur et axe de l'optique, durée d'exposition, s'assurer du cadre, se positionner par rapport à son appareil, tout cela requiert concertation solitaire, essais et erreurs.

Ces portraits ont été effectués à des jours, voire des semaines d'intervalle (en attestent le changement de vêtements, la barbe ou son absence) : la fréquence laisse penser à une séquence – une période – où ce souci du portrait occupe Rimbaud. Tous ces portraits sont cadrés suffisamment large pour que soient visibles des éléments du paysage, en décor documentaire, ou par pittoresque, selon le standard de ce genre du portrait en pied, *in situ*, qui signe ce que l'on est par ce qui nous environne. Le cadrage, bien équilibré, décentrant chaque fois légèrement le sujet sur la gauche, atteste d'une composition maîtrisée. Moins le rendu, déceptif : netteté défectueuse, réglage approximatif, perte de définition due à la détérioration de ces clichés, naturelle ou accidentelle...

Mais Rimbaud lui-même se plaint de n'obtenir que des tirages « blancs », à cause, dit-il de la « mauvaise eau ». Trop calcaire ou trop acide (quelle est sa qualité dans cette région ?), elle influe sur le tirage, mais aussi d'autres facteurs comme les dosages du révélateur et du fixateur : un débutant sans aide extérieure comme lui a pu avoir des hésitations. Il a pu faire des progrès ultérieurement : il se félicite le 20 mai de photos mieux réussies, ce que Bardey observe en juillet, quoique trouvant à redire de certaines un peu « brouillées ».

L'autoportrait est pratiqué depuis les débuts de la photographie, succédant à l'autoportrait pictural triangulaire (sujet/miroir/surface du tableau) qui constitue une aire fermée où le peintre se joue de lui-même, fuyant et cherchant sans cesse du regard les lieux de son image (le miroir, la toile). En photo, le sujet est relativement libéré de ce triangle par l'autonomie de l'appareil, instance d'un regard sans opérateur. Dans l'autoportrait photographique, l'image produite cherche une conformité avec l'image mentale de soi, psychologiquement intériorisée ; son résultat témoigne peu ou prou de cette image projetée imaginativement au viseur. Car le

dispositif se complique d'une précarité technique, obligeant à composer d'abord au viseur sa propre image en l'absence de soi dans le cadre, puis d'y prendre place approximativement, au risque de la visée défectueuse, en grand danger d'échouer dans une image de soi naturelle, *naturalisée*. Incertitude explorée par maints photographes, jusqu'aux plus contemporains, dans ce régime hautement évaluateur de l'aliénation, du vertige narcissique, de la mort au travail.

Pour accomplir ces prises, Rimbaud doit disposer soit d'un mécanisme retardateur sur son appareil, soit d'une poire à déclenchement à distance avec cordon, mais rien n'en paraît sur ces photos. Ni dans la gestuelle, certes souvent discrète quand l'opérateur est habile (ce que Rimbaud n'est pas, il a dû rater nombre de ses photos, on oublie que celles qu'il envoie sont une sélection, le résidu optimal de ses essais) ; ni au sol dans le décor... Sauf dans la photo devant des bananiers, où il croise les bras (posture propice à dissimuler un déclenchement) : il semble que l'on puisse distinguer la trace au sol d'une ligne claire partant vers la droite, qu'on peut rapporter à un cordon de déclencheur à distance...

Enfin, l'une de ces vues (au bord d'un marigot ?) me semble assez instable si l'appareil est posé en équilibre sur un rocher en vis à vis, ce que laisse présumer l'éloignement du sujet, alors que toutes les autres, sur terrain plat, sont plus rapprochées. Le terrain accidenté autorise à penser qu'il n'a pu trouver de support plus proche et ouvre l'hypothèse de la collaboration d'un tiers (?). Je reste dubitative pour un autoportrait ; certes cela n'est pas d'une grande incidence, mais la contribution d'un tiers témoignerait qu'alors il n'agit pas uniquement en solitaire, que sa préoccupation à multiplier les images de soi a pu s'étendre à y impliquer de ses proches... De tout cela je juge uniquement d'après des reproductions publiées, qui sont rarement assez soignées pour garantir une évaluation.

Notons au passage la désinvolture chronique envers la reproduction photographique d'originaux, leur traitement négligé, sans respect le plus souvent pour leur monochromie originale ; ainsi la très médiocre publication de l'Album Rimbaud de la Pléiade, hélas. Il est rarissime que les photos soient, au moins approximativement datées, attribuées, que soient signalée leur source, comme pour tous autres documents, ni même leur format original (contact ou agrandissement), ni leur technique de tirage... Sans parler des recadrages abusifs, bords rognés, une constante. Menacer l'*intégrité* d'une image compromet gravement sa signification. Ainsi qu'il en a été fait scrupuleusement pour l'histoire de chaque lettre dans la publication des correspondances par Jean-Jacques Lefrère, on rêve qu'il en soit de même pour les photos, une à une ; elles aussi ont une histoire, source de bien d'indications décisives...

Question subsidiaire : connaît-on le type précis d'appareil, de la chambre dont se sert Rimbaud, son optique, du pied dont il dispose ? A-t-on retrouvé les plaques originales ( ses « glaces », dit-il), ou seulement les épreuves papier qui en ont tirées ? Il commande un appareil photo à Lyon, « complet », dit-il, en septembre 1882, en partance pour le Choa. Le coût indiqué par le colonel Dubar (1850 Fr) est assez considérable pour qu'il s'agisse d'un bon appareil. Rimbaud le commande pour rapporter des vues du pays qu'il s'apprête à découvrir, dans l'intention d'écrire un ouvrage illustré de photos, destiné à la Société de Géographie, et pour « faire fortune », son obsession. L'usage spécifique qui en est fait dans cette série d'autoportraits est marginal par rapport à son projet initialement déclaré. Une exception motivée par la nécessité intime d'une rencontre avec soi (produire sa propre image) qui a été plutôt rare et limitée à cette période, à notre connaissance - à moins qu'on ne retrouve d'autres photos de la série, un de ces jours !

Il y a quelques photos documentaires de cahutes ou de rues, du marché de Harar, qui lui sont attribuées. Dans leur genre, elles sont conformes à son intention documentaire déclarée, mais ces photos restent rares. Bardey a pu en détenir certaines, cependant il semble que Rimbaud se désintéresse de la photographie après ces quelques essais et abandonne ce projet, comme bien d'autres... On oublie souvent combien la pratique photographique à cette époque requiert qu'on s'y consacre sérieusement, entraînement et maîtrise technique, et même connaissance en optique et chimie. Rebuté par la maniabilité ingrate de l'appareil (son transport encombrant), la fragilité des plaques de verre vite cassées sans précaution extrême, l'échec relatif de ses tirages d'amateur, accablé par ses soucis, on peut supposer que cet exercice outrepassa ses compétences, qu'il n'a pas d'énergie à y consacrer, et qu'il renonce en découvrant qu'il s'est illusionné sur son projet faramineux d'illustrer un livre savant... Tant qu'à faire de conjecturer, l'abandon de cette pratique dont il escomptait tant et le dépit qu'il peut légitimement en tirer, peuvent avoir participé, voire contribué, au désabusement grandissant dont témoigne sa correspondance, son humeur noire chronique quant aux obstacles qu'il rencontre, résistances qui le harassent et l'exaspèrent, trait constant de son caractère à cette époque (et avant ?). Du moins le manifesta-t-il dans ses lettres, mais son discours s'adresse une destinataire qu'il s'échine à convaincre du mal de chien il se donne...

Pour tirer ses négatifs, Rimbaud a pu se servir du laboratoire portatif que Dubar dit lui procurer, ou bien il a eu recours à la méthode qui consistait à les tirer au soleil par contact, donc au format de la plaque, procédé artisanal, à tâtons pour le temps d'exposition, ce qui expliquerait leur facture médiocre... Comme il le note, cette instrumentalité est inconnue dans ces contrées, il se débrouille avec ses propres moyens mais rien n'exclut qu'il ait eu recours à un photographe d'Aden au retour ou bien à quelque amateur local pour de meilleurs tirages... La pratique photographique privée, bien qu'encore coûteuse et jusque là réservée à une élite

sociale, s'est assez répandue dans les années 1880 pour qu'une de ses connaissances, parmi les quelques notables aisés qu'il fréquente, ait pu être équipée pour développer ses négatifs. Ce commerçant, Albomis, qui signe certaines photos de la malle, tenait-il aussi une boutique de photographe à Aden, à cette époque précise ? Dans ce port où transitent nombre de voyageurs, elle aurait pu avoir des clients...

Quoi qu'il en soit, toute proportion gardée, ces portraits de Harar sont affectés par le même coefficient de « narcissisme » que les photos françaises antérieures : elles supposent un ego en éveil, même à minima, qui délibère des conditions de la prise et s'investit dans la mise en scène de soi. Le foyer optique capte le sujet dans son auto-contemplation, et même si cela n'a pas traversé son esprit, le sujet Rimbaud se projette sciemment au viseur en image virtuelle depuis la place où il pose, jusque dans la chambre noire qui le recueille au moment de la prise. L'image est mentalement construite, objectivée par le regard qui y préside.

Dans les photos dont nous disposons jusque-là, Rimbaud est donc le sujet exclusif, sciemment exposé, conscient de focaliser l'attention d'un opérateur (soit-il lui-même) qui s'occupe à représenter sa personne.

Dans cette nouvelle photo, la chose **inédite** (elle l'est moins depuis la photo de Scheick-Otman) et de grande conséquence, est qu'il est pris cette fois *incognito* dans ce groupe de gens que réunit la contingence, entraîné à y figurer par l'occasion d'une photo collective, d'évidence décidée par d'autres que lui. Rien ne l'y convoque ou désigne comme sujet exclusif : c'est le groupe qui est visé, non lui en particulier. Il n'y figure pas comme poète distingué par ses pairs ou comme exilé en contrées hostiles de l'intérieur. Il n'a à produire que sa singularité relativement banale de quidam échoué à Aden par les aléas du voyage, sa dégaine d'employé de négoce, quelconque partenaire d'une rencontre à cet hôtel, où il est présent, pour affaires ou par loisir, se trouvant opportunément avec ces gens au moment de la photo.

Ce moment semble celui d'un apéritif (identifie-t-on la bouteille sur la table ?), du moins est-il simulé pour le sembler, un de ces rites de convivialité sociale (coloniaux comme métropolitains) prétexte à d'innombrables photos d'anonymes... Rimbaud s'y prête par obligation sociale, pour complaire à ses relations du moment, peut-être en habitué de ce rendez-vous - a-t-il fréquenté tant et plus brasseries et cafés - : la ville n'offre pas tant de réjouissances et l'hôtel de l'Univers, où il réside occasionnellement et se fait adresser son courrier, est un des rares lieux agréables de la ville où converge la très petite communauté de

Français... La conjecture des raisons de sa présence au moment de la photo est relativement ouverte, quoique restreinte au mode de vie qu'il a en cette période de son arrivée à Aden, et aux gens qu'il y fréquente.

Ces gens, réunis sous l'une des arcades de l'hôtel de l'Univers, ont été identifiés, pour certains. Peut-être les frères Alfred et Pierre Bardey, ses patrons, ou Jules Suel, le propriétaire de l'hôtel, pour les autres quelque voyageur de séjour avec son épouse ? Familiers d'évidence, sinon ces gens ne l'auraient pas intégré dans leur photo de groupe.

Intéressant aussi de savoir quel photographe opère : un amateur possédant un appareil, faisant partie du groupe et s'en détachant pour prendre une photo en la circonstance, « en souvenir » ; ou bien un professionnel local offrant ses services aux habitués de l'hôtel, voire convoqué pour sceller leur réunion ? Connaître la circonstance de cette photo apporterait bien des renseignements sur la place qu'y tient Rimbaud (je tente l'analyse plus loin)...

Le fait que cette photo soit prise du bas des marches magnifie tant soit peu le groupe par la contre-plongée qui étire la perspective et grandit les sujets, les surcadrant entre les portants symétriques des colonnes du porche ; l'installation des tables, la posture assez guindée de tous (sauf de Rimbaud), jusqu'au profil ennoblissant de la femme accoudée, posture étudiée de la main, tout cela dénote un rituel, le cadrage et le dispositif d'un opérateur entraîné au genre, à ses conventions. Un spécialiste de l'histoire de la photographie pourra identifier quel genre d'appareil est utilisé, celui de petit format d'un amateur (le folding n'apparaît que vers 1885) ou celui, plus lourd et encombrant, d'un professionnel avec chambre et pied, drapeau de protection, etc.

Nul doute encore que l'étude du corpus où la photo se trouvait donnera des indications : leur facture (cartes postales ou photos d'anonymes, etc.), leur légende éventuelle. Je lis que l'une d'elles représente l'embarquement en 1874 de la dépouille de Livingstone... Ce corpus constitue un contexte d'informations décisif, sa collection a un motif qui, si anecdotique soit-il, est propre à renseigner ; y compris l'histoire de sa conservation et de sa transmission depuis lors. J'imagine que des chercheurs vont s'atteler à étudier tout cela... Je brûle de connaître les autres photos de cette malle, non pour y chercher un autre Rimbaud, mais pour ce qu'elles réservent d'informations précieuses...

En tout cas, même si cette photo reste encore vaguement datée (entre 1880 et 1890 !), le corpus devrait aider à mieux la situer dans le temps. Soit : entre août 1880, où R. débarque à

Aden, et décembre 1880 - il arrive alors à Harrar, où il demeure un an -, ou bien ultérieurement, lors de l'un de ses multiples retours ?...

L'étude des indices fournis par le contexte contribuera peut-être à mieux dater la prise en fonction de ce qu'on sait sur cet hôtel : l'état de l'édifice à telle époque, son éventuelle modernisation ou ravalement, etc. Des détails comme les objets qu'on entrevoit au fond de la salle, la lampe suspension, éléments de mobilier, celui de terrasse (hormis les tables, genre tables de café, les fauteuils sont plutôt d'intérieur, non ?), l'état des marches (pierre de volcan, dirait-on), ne sont pas sans incidence pour étayer une étude comparative avec d'autres photos connues de l'hôtel...

Une datation exacte, si elle est de l'ordre du possible, permettra d'établir l'âge de Rimbaud au moment de cette photo. Celle-ci marque indubitablement un saut qualitatif de son état physique entre ce moment et celui des portraits de Harar, qui le montrent amaigri, émacié (mais l'image défectueuse contribue à creuser les traits), marqué par l'épreuve et sensiblement abîmé. Tandis qu'ici il a plutôt bonne mine, chairs pleines, traits encore lissés de relative jeunesse. Or, puisque les photos de Harar datent de 1883, combien de temps s'est-il passé, précisément, entre celle de l'hôtel de l'Univers et ces dernières : trois mois ou trois ans pour métamorphoser l'homme jeune, de bonne santé apparente, en l'homme prématurément vieilli ?

### **J'en viens au visage.**

Tel que nous le voyons partout reproduit et exponentiellement sur internet, il résulte d'un agrandissement, à mes yeux symptôme de la ferveur scrutatrice du visage dont je parlais plus haut, à laquelle il fallait donner pâture... Ce recadrage dans le cadre, souvent pratiqué, permet de grossir (d'approcher) les traits, d'obtenir une image croyons-nous plus informative, d'en tirer un revenu émotionnel, affectif, pathétique au sens non péjoratif du terme. Par son échelle de représentation, elle apparente cette image à celles qui la précèdent du Rimbaud mythifié (rétablir le fameux chaînon manquant) et la voue à la même dévotion, voire à la même mystique. Concession médiatique, idéologique.

L'art occidental du portrait a opéré cette fragmentation corporelle (longue histoire, de la médaille en numismatique, au genre institué à la Renaissance) qui situe dans la face humaine (et dans le regard) l'identité essentielle de la personne au singulier. Décapitation et figuration capitale qui énoncent, et dénoncent le sujet. Envisager, ou dévisager, enjeu moral autant que politique, nous le voyons bien aujourd'hui.

Alors n'oublions pas, en contemplant ce visage agrandi, qu'il s'agit d'un artifice opportuniste en conformité avec l'attente collective, que **cette photo n'est aucunement un « portrait de Rimbaud »**, sinon par l'opération technique (ou la chirurgie réparatrice) qui le recadre en médaillon selon le standard ; simulacre, ou imposture, qui satisfera le plus grand nombre...

Isoler ainsi ce visage du reste du corps, et de son contexte général, obéit à une pulsion scopique (la loupe est de bon usage) qui cherche à satisfaire le besoin de « voir » davantage de se mieux repaître d'une proximité imaginaire avec l'objet convoité, de l'absorber par la vue pour en apprendre quelque chose de plus, percer le secret présumé (comme si voir était savoir !).

D'ailleurs, l'agrandissement nous met bien en peine : il a pour conséquence de perdre davantage la définition, de dissoudre en nébuleuse la matière argentique, et de priver paradoxalement la scrutation de ce qu'elle réclame : du détail, de la netteté, de la visibilité (voir *Blow-up* d'Antonioni !). Là, on touche à une question fondamentale et contemporaine qui interroge la visibilité du visible, le photographiable et le sens que nous lui postulons. Je gage qu'un vrai travail d'expert en restauration numérique, scrupuleux, délicat, pourra compenser cette perte et intensifier la définition, en cohérence avec les données de l'original. Mais même ce toilettage (on disait « retouche » autrefois) relève d'une cosmétique illusoire.

A mes yeux, la photo de groupe est incomparablement plus productive de sens que ce « portrait » agrandi. J'y viendrai plus loin mais, auparavant, considérons cette image recadrée et agrandie, avec le plus d'objectivité possible : de quoi nous informe-t-elle ?

L'agrandissement pâtit de l'état de l'original, il aggrave son manque de définition, dû autant à son vieillissement qu'à une légère surexposition de la prise – peut-être un bougé - au point que s'annulent les éventuelles ombres portées des objets ou des silhouettes (qui donneraient l'heure, ce jour de la prise), ce qui en écrase les volumes et dissout les masses.

En cet état, compte tenu de ce déficit de qualité (l'agrandissement tend à lisser la matière et abolir les reliefs, en particulier du nez), on voit le visage d'un homme jeune, apparemment en bonne santé : pas de cernes visibles, de joues creusées, de pommettes saillantes. La chair semble ferme, le front sans ride. Cheveu assez dense pour paraître noir ou brun (le sépia n'est pas très homogène : grisonne-t-il un peu ?)(se fait-il « des cheveux » ?). Coupe courte et drue : cheveu robuste d'un homme qui ignore les atteintes de la calvitie (même sur son lit d'agonisant, Isabelle lui dessine des cheveux). Sa tignasse de jeune garçon était célèbre !

Il porte la moustache. Comme les autres hommes de la photo. Une nouveauté : dans les photos antérieures, Rimbaud est glabre (mais il est très jeune). A Harar, il la porte (et même la barbe sur un seul des portraits). Mais qu'il porte la moustache dès Aden (peut-être avant) n'indique pas grand chose. C'est à cette époque un attribut viril dominant, une norme, spécifique du milieu social : seuls domestiques et gens de petite extrace s'en exemptent (peut-on rappeler ici l'interdiction faite aux instituteurs en des temps pas très lointains, le fameux épisode de Francisque Sarcey ?). Dès que l'âge le lui permet, tout jeune homme qui veut marquer sa distinction sociale se la laisse pousser et en entretient le style, avec plus ou moins d'afféterie. Que Rimbaud porte là moustache est donc d'un revenu informatif faible.

Sauf que la sienne est bien modeste par rapport à celle des hommes qui l'entourent (intérêt comparatif de la photo de groupe). Certes, ils sont tous sensiblement plus âgés que lui, mais il est le seul à ne pas en arborer une généreuse et savamment taillée. Le poil de sa lèvre n'est pas mieux fourni à Harar, pour ce que l'on en distingue dans la photo floue à la balustrade. Celui de sa barbe paraît plus abondant. Le vice-consul de France à Massaouah note en 1887 que sa moustache est « blonde mais petite ». Cela montre que ce trait frappe les gens, que la dimension de cette moustache n'est pas dans la norme. Déduisons-en que, s'il ne sacrifie pas tout à fait aux standards masculins en vogue, c'est soit qu'il les moque relativement en taillant court son poil (on l'attribuera à son naturel rebelle), soit qu'il ne peut mieux faire, aléa naturel des pilosités !...

Autre information de l'agrandissement, pourtant déjà assez visible sur l'original du groupe : sa bouche entrouverte. Ce descellement des lèvres est rapportable à tant de causes de fine psychologique que mieux vaut ne pas creuser. Disons que, dans le code expressif commun, béer tant soit peu marque surprise ou attention soutenue. La lippe un peu boudeuse (renflement perceptible) est rapportable à celle qu'on lui connaît, sauf que la moustache ne laisse guère se dessiner la dépression centrale de sa lèvre supérieure, d'un ourlet caractéristique, très net sur les photos de l'adolescence. La barre basse du sourcil, qui ombre la paupière, creuse la cavité orbitale, donne cette expression soucieuse, grave, au regard « dardé » (je reviendrai à ce regard).

Bref, on peut toujours *dévisager* à l'envie cette face agrandie, elle ne révèle pas grand chose : elle ne tire sa puissance de feu, ne fascine qu'en raison de tout ce que l'on projette de savoirs sur elle, de la connaissance de son identité et de son œuvre de poète, de sa correspondance, de son destin, et de l'imaginaire qui va avec, etc., etc.

En revanche, **la photo de groupe est bien plus instructive**, qui replace Rimbaud dans un contexte autorisant bien des rapprochements comparatifs, confisqués par le recadrage. Ce groupe compose en toute théâtralité une scène bourgeoise classique où chacun exhibe les attributs et codes de classe. Sauf Rimbaud.

Sa **place** dans le groupe d'abord.

Il est remarquable qu'il y figure dans une sorte de retrait, le seul de qui on ne voit que le buste, pas les jambes, à cette place latérale en partie occulté par la femme du premier plan qui relègue sa silhouette. Le plan qu'il occupe est sensiblement en recul par rapport à son voisin immédiat, derrière la table : toutes les autres personnes figurent en entier, qu'elles soient assises ou debout. Enfin, je gage, pour ce que je peux en distinguer, qu'il n'est pas assis sur un de ces fauteuils à accoudoirs qu'occupent ses voisins, aucun dossier ne dépasse ses épaules ainsi qu'il est visible pour les autres... Simple chaise, tabouret ?...

Dans les rituels d'installation préalables, chacun prenant place pour la photo, se jouent de manière insidieuse et tacite les rapports de classe, de pouvoir, de relations réciproques (sociale, sentimentale) distribués dans la hiérarchie spatiale, selon la symbolique du centre et de la périphérie, du premier et du second plan (voire de l'étagement vertical) ; contiguïté des corps ou espacement entre eux : ce code culturel et social de la proxémie s'applique ici, il est une constante de la photo de famille et de la photo de groupe.

Soit Rimbaud n'a pas cherché à se promouvoir dans le groupe (il n'en a pas la légitimité, ne la revendique pas), soit lui a été *naturellement* assignée cette place latérale et secondarisée dans l'arrière-plan. Eût-il été debout, il rivalisait avec son voisin immédiat, et d'ailleurs la composition en eût été équilibrée : trois hommes debout, de même taille, surplombant les quatre autres personnes assises, de même taille également. Assis parmi les *assis* (ce mot connote fort dans l'œuvre rimbadienne), il déserte l'espace qui l'aurait haussé à statut comparable, il laisse un vide sensible au-dessus de lui. En outre, son tassement des épaules le place plus bas que la ligne des trois autres têtes des gens assis. Cette anomalie dans la géométrie contribue à attirer l'attention sur lui.

Son vêtement contraste aussi avec celui de la compagnie : il n'est pas bien visible s'il est seulement en chemise ou en veste claire, mais son col est nettement plus ouvert qu'aucun de celui des autres hommes (collets montés !). Sauf le spectaculaire carreau du personnage central (cocasse à nos yeux, l'est-il tant à cette époque ?), ceux-ci portent le costume de ville, probablement toile ou lin en ces régions chaudes ; ainsi que la femme, une robe élégante.

Rimbaud tranche nettement par sa vêtue, celle modeste d'un employé, ou d'un résident impécunieux, d'un individu peu enclin aux élégances ? Quelle que soit la raison, il dénote. Un peu *déplacé*, pas vraiment choquant, mais radicalement *distinct*.

Remarquable que dans la photo des chasseurs, récemment découverte elle aussi, il se tienne même en retrait du groupe, à l'extrême gauche, et dans une posture qui le différencie, en particulier par sa manière insolite de tenir le fusil par sa pointe et non par son fût...

En outre, alors que les autres bombent l'épigastre, se haussent du col ; droit dans leurs bottes debout, assis calés dans leur dossier, il est le seul à s'accouder à la table devant lui, y prenant appui pour se pencher légèrement en avant. Marque de laissez aller ? Il se *tient mal* ? Dieu sait s'il en est capable mais, en la circonstance, il est bien plus correct que dans le tableau de Fantin-Latour ! Pas plus qu'avec les chasseurs, il n'adopte ici une attitude pour choquer ou moquer; loin sont les temps de la provocation et des grossièretés zutiques. Il n'a pas à régler de compte de cet ordre avec la compagnie de l'hôtel de l'Univers. Pour autant, il ne singe pas ses voisins, n'a pas souci de calquer son port sur celui de ces notables qui plastronnent avantageusement. S'il y a une théâtralité, des rôles répartis, des gestuelles et des postures conventionnelles, il n'en observe aucun : il ne *joue* pas. Il en est sans en être, avec son quant-à-soi, ou une réserve qui le tient à l'écart.

Donc il s'accoude, se penche légèrement, mais moins qu'un relâchement corporel, un affaissement musculaire du cou, manière de s'avachir un peu, cette posture au contraire est une tension du port en avant, déplacé vers l'objet de son attention ; car il en a une, lui, quand les autres soignent leur air de distraction distinguée, tout occupés à soigner leur apparence.

Que regarde-t-il ? D'évidence, en contre-champ de cette scène, en contrebas du perron, il y a, planté au milieu de la rue, le photographe en train d'opérer, enfoui sous son drap noir ; un spectacle en soi. Encore que Rimbaud en a vu d'autres, il ne découvre pas l'attirail, cela n'est pas de nature à lui inspirer de l'étonnement, ni un intérêt excessif pour la chose. En revanche, il n'est pas exclu que la présence du photographe dans l'espace devant l'hôtel (dans la rue ?) a pu provoquer un petit attroupement de curieux, adultes ou enfants rameutés par le petit événement que constitue encore, surtout en ces régions, une séance de photo. D'où l'incidence de savoir s'il s'agit d'une chambre sur pied, appareillage volumineux avec son rituel d'installation, qui a pu opposer un bref obstacle à la circulation de piétons ou véhicules ; ou bien d'un portatif léger, maniable, moins encombrant et spectaculaire.

Mais davantage encore que le photographe et/ou l'éventuel attroupement, c'est l'objectif que fixe Rimbaud. Il n'est pas le seul à le faire, mais le seul à diriger et poser ses yeux, les darder intensément (cela, l'agrandissement le montre) sur ce point très précis de l'objectif. Le mouvement du cou accompagnant cette tension du regard fléché, il incline vers le point focal où se concentre l'image en chambre noire. Tous les autres portent le regard dans des directions variées, ou plus central, mais sans cette fixité (l'agrandissement de ces autres visages nous l'indiquerait mieux).

Ne pas porter son regard vers le photographe est une convention, esthétique et sociale, manière de paraître « naturel » dans cet artifice de l'arrangement pour la photo, d'afficher une indifférence de bon aloi pour l'opération en cours (qui implique l'ego, quand même) : poser « en majesté », d'un air absent, confère aux figurants de la photo cette dignité un peu ridicule (du moins aujourd'hui où l'instantané domine). Quoi qu'il en soit, Rimbaud est le seul à ne pas afficher cette désinvolture de surface pour la séance. Il ne déguise ni ne simule au nom de la convenance ni de la convention : il manifeste l'intérêt qu'il porte à l'instant présent, ne se censure pas. Se sachant photographié, se sachant participer à un rituel de bonne société, il s'affranchit du rôle à tenir, privilégiant son besoin, son désir de voir ce qui se passe, là où cela se passe, à l'instant, c'est-à-dire en ce lieu spéculaire où converge l'image. Il ne *joue* pas, il est au *naturel*, jusque dans ce léger mais considérable *déplacement* du corps, du regard. Il est non ce qu'il devrait être mais ce qu'il trouve bon d'être en cet instant, et cela donne toute sa force à cette photo.

Attention à ne pas extrapoler : ne lui prêtons pas la mégalomanie de se penser *photographié en personne*, c'est-à-dire de transférer à cet instant la conscience illustre de ce qu'il a été, de jouir, amer ou nostalgique, d'être cet immense passant incognito de qui ses voisins ignorent l'identité, surconscient de laisser ainsi trace pour la postérité à l'insu de tout le monde !

Il est bien plus intéressant de capter dans son regard l'attention intense qu'il porte à l'opération elle-même, à la chambre, à l'objectif, à cet instant du déclenchement qui ouvre le diaphragme, laisse pénétrer par les loupes de verre une quantité, une qualité de lumière qui appartiennent à la seconde de cette heure, de ce jour de sa vie, peut-être ayant accès par intuition, obscure ou lumineuse, à ce qu'est l'énigme photographique, ce pouvoir de garder la mémoire sensible d'une émotion lumineuse issue de soi, des corps, des objets... Que cette intuition ait été déjà rencontrée, qu'elle se confirme, ici ou en d'autres occasions, a pu susciter pour cette « machine à voir » un intérêt qu'il n'avait pas jusque-là (en tout cas pas chez Carjat), l'envisager comme une machine de son temps dont il peut s'emparer, dont l'utilité, le rendement lui importent. Je n'irai pas jusqu'à postuler qu'à cet instant il se dit : tiens, au fait,

si je commandais un appareil comme celui-là à Lyon ? Mais passe dans son regard une tension, une interrogation qui concernent entièrement et uniquement l'appareil, sa machinerie bizarre, son œil de verre, sa profondeur spectrale...

Bien sûr, tout ce que je viens de décrire est de l'ordre de quelques fractions de seconde pour le mouvement, d'une infime portée expressive pour ce qui en reste de trace sur la photo, à peine repérable à l'étude, mais je crois qu'il vaut de l'observer. Là tout entier Rimbaud se distingue, dit qui il est à cet instant : à sa place dans la photo comme dans son comportement librement soi-même, quoique inféodé à son statut de petit employé.

### **Un regard « dardé » ?**

Le regard est un des modes d'expression et de communication hautement codifié (culture, société, morale et religion), en même temps le mode le plus lié à l'intime : émotions, sensations, pensées. S'il n'est le fameux « miroir de l'âme », il traduit (trahit) puissamment le désir, l'affect, le rapport de pouvoir, leur intensité et toute leur gamme sur une échelle de valeurs qui trouvent leur traduction dans chaque groupe culturel.

Du point de vue organique, l'accommodation variable de l'œil dépend de la zone ou du plan dans l'espace sur lequel se concentre la vision, proche ou lointaine, erratique ou fixée vers un point précis de la profondeur : effet du regard « perdu » (sans objet), ou du regard pointé (il a trouvé son objet). Perdu, il « rêve », s'évade, se soustrait à l'échange ... Pointé, il s'approprie, revendique l'échange.

L'intensité de focalisation mobilise les muscles oculaires et produit une dilation visible du globe de l'œil, particulièrement de la pupille, micro manifestation à l'échelle du visage mais d'un effet puissant, dont l'incidence expressive joue un rôle primordial comme vecteur d'échange, dans un jeu d'implicite et d'explicite complexe. Disons qu'ici le regard de Rimbaud est pointé (dardé), sans être véhément suffisamment intense pour désigner dans l'espace un point précis qui concentre son accommodation et pénètre l'espace selon sa force sagittale.

Concentré, pénétré, il en a l'air. Ajouté à sa béance ténue, cela lui donne cet air de légère stupeur ou de gravité, soucieux ou inquiet, alerté, en suspens. Ce regard contamine tout du visage, lui donne *une expression* : quand tous s'appliquent à n'en avoir aucune, la sienne se remarque. Pour autant, elle révèle bien peu de son intériorité, et ce sont bien davantage ses correspondances, la documentation, qui sont de nature à nous apprendre un peu ce qui l'occupait à cette époque, de quoi étaient fait son quotidien, son humeur, ses projets, etc., etc.

En conclusion : sa place et sa vêtue sont d'un subalterne, mais sa posture, déséquilibrant sensiblement le groupe, attire vers lui le regard, son regard capte celui du spectateur dans une implication intense. Tout cela a pour effet de le distinguer fortement des autres, paradoxalement fait de ce figurant la curiosité de la photo, de lui un intrus remarquable. Même si l'on ignore qu'il est Rimbaud, bien que discrète, l'anomalie de sa personne contamine l'ensemble de l'image.

Sans aller jusqu'à y voir le génie rimbaldien d'être partout où il se trouve celui qui dérange, au moins pouvons-nous constater que, tout secondarisé qu'il soit dans cette photo, il trouve le moyen d'y paraître magistralement.

En sus, par un miracle du dispositif, et de son mouvement vers l'avant, il se détache magiquement sur le fond sombre de l'intérieur de l'hôtel : par contraste avec l'obscurité arrière, il échappe à ce blanc dévorant du mur, qui abolit les traits de la femme par un effet de surexposition. Eût-il gardé le buste droit, ne restait de lui qu'une image si faible, si fondue, qu'elle aurait peut-être bien échappé à l'identification... et cette image à son destin actuel.

**Rien de tout cela ne peut être perçu dans le fameux « portrait » recadré qui l'isole et ruine la richesse d'information de cette photo, banalise son revenu.**

D'aucuns ont été très déçus par ce portrait qui désenchante le Rimbaud des autres photos : celles de l'adolescent lumineux, celles du sombre aventurier. Déçus de n'y voir qu'un piètre employé, un type banal réduit aux expédients et à l'infortune, ravalé à un rang sans gloire, et surtout réduit à un indigne *incognito*... Déception à la mesure de l'illusion mythologique, du penchant immodéré pour le sensationnel. De mon point de vue, l'aura de cette image dépasse peut-être en intensité et en authenticité toutes les autres. Ici Rimbaud ne fabrique rien de lui-même, dans son anonymat se proclame une singularité qui, pour n'être pas spectaculaire, n'en dégage pas moins un puissant magnétisme.

**C'est que cette image résiste.** C'est qu'elle recèle l'entièreté du mystère d'être en son opacité de sens, et les faibles signaux qu'elle donne sont proprement ceux de la photographie : une instrumentalité du temps qui, bien loin de l'arrêter, de le figer, comme le croit le commun, le dilate en durée, ou compresse celle-ci. Dans l'instant, toute photo récente n'est

que redondante du vécu immédiat, par nature elle n'appartient que faiblement au présent, elle tend immédiatement vers un futur, sa véritable *destination*. Même si nous n'y pensons pas au moment du déclenchement, une photo se fait toujours au futur antérieur : *cela aura été*. Nous aurons eu vingt ans, nous aurons ri à Venise. Nous aurons pique-niqué sur cette plage.

Nous aurons été ce jour-là réunis à la terrasse de l'hôtel de l'Univers d'Aden...

Projection temporelle vers un futur impensé, invécu, retourné en passé avant d'avoir été atteint. En regard de la photographie, nous sommes dans ce temps lointain projeté par elle au moment de sa prise. C'est pourquoi la rencontre est si bouleversante, qui interroge l'irréversibilité du temps, inspire l'intense mélancolie de sa contemplation. Il faut que passe le temps, que vieillissent les photos. Durant ce temps-là, elles se *chargent* du temps, elles le prennent en charge et le désignent pour valeur d'existence, alors leur revenu se déclare, teinté par le sentiment éminent de l'absence, de la mort. C'est ce qui nous fait regarder si passionnément les photos de famille. Nous y cherchons *l'air de famille*, cette ressemblance à soi qui apparente à une communauté familiale et à l'unité individuée d'un de ses membres, flottement imaginaire qui nous rapatrie à elle.

On scrute le visage de Rimbaud à cet âge pour retrouver le dénominateur qui l'apparente à lui-même dans la « galerie » reconstituée, pour y déceler la constante et la variation des traits modelés par le temps : dans les constantes retrouver le Rimbaud poète, dans les variantes les stigmates de ses expériences ultérieures, et peut-être ce qui, entre les deux, chiffrerait l'énigme de sa rupture, expliquerait sa désertion de la poésie...

Il fait si grand et beau soleil aujourd'hui dans cette liesse du printemps qui fait éclater partout bourgeons, jeunes feuilles et fleurs, que c'est un enchantement - rimbaldien, n'est-ce pas ? *Par un après-midi tiède et vert, que faisais-je au bord de cette jeune Oise... boire à ces gourdes jaunes, loin de ma case chérie... Pleurant, je voyais de l'or, et ne pus boire...*

Cette image me trouble, m'interroge. Certes, comme tout un chacun, je cherche à lire, en vain, sous ces traits d'homme de 30 ans ceux de l'adolescent de Carjat, celui qu'il était entre temps, des multiples retours à Charleville à Chypre ou au Caire, mystère du visage qui mue et se change en lui-même, façonné par l'expérience, les épreuves, *quelles pensées sous ce front, au fond des yeux clairs* ? Je le scrute sur les reproductions mauvaises qu'en donne la presse ou internet, mais même devant la photo originale ce serait même énigme, et quel fabuleux pouvoir de la photographie que de conserver si longtemps dans l'obscurité d'une malle la trace digitale de ce visage, dont la matière vivante frappée de lumière a *ému* la plaque

sensible, a *impressionné* la chimie argentique de son rayonnement. Il émerge au grand jour à présent, comme ébloui de son retour à nos yeux...

Me bouleverse de penser, bien autrement que le « portrait » recadré, que cette image anonyme a dormi si longtemps hors des regards, que tout le temps de latence où elle s'oublie elle-même et fermente, nous l'avons ignorée, nous avons ignoré son attente de nous et celle où nous étions d'elle.

### ***Quelles pensées sous ce front, au fond de ces yeux ?***

Question oiseuse qui extravaguera en hypothèses psychologiques faibles.

Je préfère m'en remettre à l'établissement scrupuleux des données chronologiques, au dépouillement du matériel biographique et à l'exigence érudite, renouvelant la lecture de la correspondance jusque dans ses aspects vétilleux, d'un extraordinaire rendement malgré l'aspect ingrat de ce travail, le seul qui nous soit de quelque information sérieuse.

A le consulter, l'on cerne, mieux qu'en aucune photo, ce qu'il advient de cet individu exceptionnel au passé chaotique et fabuleux, débarquant à Aden après ses tribulations à Chypre, au Caire, jusqu'à Aden, et non Zanzibar qu'il envisageait ; de proche en proche gagnant en espace, achevant sa mue d'homme vers un dessein d'aventure qu'on a pu juger médiocre, raté, telle une sanction ou une transfiguration (quelle pollution religieuse que les biographies moralisantes).

Cette part de sa vie, dans son parcours obscur et ses échecs, dans son anonymat choisi, est bien plus fascinante que toute légende fabriquée. S'il y a *ratage*, c'est du point de vue mythologique. Aucune existence ne se réduit à la lecture sommaire des légendes.

Le périple de Rimbaud, à cette époque et dans cette partie de l'Afrique, obéit à des modèles mentaux circulant en Europe, issus de la culture occidentale, de la somme des littératures, des récits, des philosophies du siècle qu'on commence d'étudier sous un autre angle que celui de l'histoire officielle. Je ne suis pas historienne, mais deux livres m'ont grandement appris à leur lecture sur cette période et sur les racines idéologiques de la colonisation africaine au 19<sup>ème</sup> siècle : *Exterminez toutes ces brutes* de Sven Lindqvist et *Les Fantômes du roi Leopold* d'Adam Hochschild. J'ai un peu mieux compris le contexte général des tribulations de Rimbaud de 1880 à 1891, ses affaires, trafics et rencontres au milieu des tensions diplomatiques et politiques entre occupants italiens, allemands, anglais et autres nationalités, leurs stratégies d'accaparement des territoires et des hommes, et luttes d'influence, et la

construction en légende dorée des explorateurs Livingstone, Brazza, Stanley, et autres aventuriers moins connus, moins célébrés, mais même mentalement aventurés sans cartes (elles n'existent pas, elles sont à écrire, ce que sait bien Rimbaud, lui qui s'équipe pour en tracer), se déplaçant en *terra incognita*, y transportant mentalement les représentations xénophobes de leur temps, les accomplissant en toute licence dominatrice.

Rimbaud, trafiquant d'esclaves ? Pas plus ni moins que ceux qui transitent par ces régions sur les pistes des caravanes des Arabes de l'Est africain, s'adonnant au commerce d'hommes noirs vers Zanzibar, et c'est la lutte contre l'esclavage arabe qui sert d'alibi à la colonisation, justifie exactions et massacres, plus généralement le mépris de l'indigène traité en sous-homme, asservi dans les tâches subalternes, parfois admis par exception comme compagnon...

Bref : le rêve qui motive les expéditions de Rimbaud a pu être rapporté à l'empreinte paternelle, rival idéalisé (le soldat d'Afrique du Nord, curieux des langues) mais il s'accorde surtout à celui qu'il trouve en arrivant dans ces contrées, véhiculé par ceux qu'il rencontre, qui croisent son chemin, qui hantent à cette époque ces terres d'Afrique ; à travers les récits oraux qui circulent, les nouvelles qu'on se donne, les dépêches et journaux locaux (même s'il proteste avec humeur de n'en lire aucun, c'est à sa mère qu'est relatif cet aveu) ; à travers ce qui mue en légende et rivalise avec la réalité dès que colporté par des esprits plus ou moins obtus, incultes ou initiés récents aux mœurs locales.

Voilà pourquoi je trouve très important, en tant qu'indice, que le corpus comprenne une photo de l'embarquement de la dépouille de Livingstone à Aden en 1874. Légende vivante (le fameux *M. Livingstone, je présume ?* de Stanley, tant et plus propagé) avant même d'être inhumé à Westminster, le transport de son cadavre éviscéré, momifié, son embarquement solennel ont dû faire événement à Aden (cette photo en témoigne), marquer durablement l'opinion. En 1880, il en reste très probablement trace dans les esprits, celui de Rimbaud comme des autres résidents, et occuper une place dans ses représentations mentales. A ce sujet : cette photo est-elle d'un amateur, à exemplaire unique, ou bien au format de carte postale, produite lors de l'événement, dans ce cas en nombre multiple d'exemplaires et diffusée ; localement ou plus largement ?

Ces récits fabuleux d'explorateurs et de leur histoire muée en *destin* ont fait des émules, inspiré ingénieurs et têtes brûlées. Faire fortune, posséder, trafiquer, asservir l'indigène, offrir ses services à un potentat local, un rais ou l'autre selon l'opportunité, s'affranchir des morales bienséantes de salons européens tout en les mettant en pratique cyniquement loin de leur

source autorisée, tout cela a présidé aux menées de la foule d'administrateurs civils ou militaires, de négociants, marchands, missionnaires, trafiquants, de ceux que décrit Joseph Conrad, jusqu'aux confins de la folie pour certains, de l'horreur, l'horreur qu'évoque *Au cœur des ténèbres*... Il fallait une sacrée dose d'humanisme, ou de naïveté idéaliste pour aller contre... Comme Schweitzer, ou Brazza, par certains côtés... Rimbaud aussi bien, à l'occasion...

Il est dans ces régions à leur époque, il participe de la société des expatriés plus ou moins avides, médiocres ou glorieux, plus malins ou plus aguerris que lui, moins courageux ou moins idéalistes les uns que les autres, sans disposer pour la comprendre d'un promontoire intellectuel surplombant leur propre histoire, dont ils sont autant les profiteurs, les acteurs criminels ou les victimes, les navrantes épaves.

Ainsi, que ses intentions, la plupart avortées, d'obtenir de France, de sa mère comme de Delahaye, nombre d'ouvrages savants, de topographie, d'hydrographie, de minéralogie, de linguistique, des instruments de mesure, boussole, sextant, *théodolithe de voyage*, etc., soient ambition de néophyte sans suite, naïveté ou roublardise, elles participent du rêve commun de découverte, de possession d'un monde perçu comme neuf, c'est-à-dire vierge d'hommes blancs. Jules Verne en a donné la version littéraire magnifique dans le *Voyage en ballon*, détournant opportunément le trajet en ballon de ses héros au moment où la carte fait défaut...

D'aucuns ont vu, dans ses énumérations de commandes insensées, un délire encyclopédique, un inventaire poétique dérivé des *Illuminations* : rimbaldomania chronique. Navrant ou risible projet de briller aux yeux de sociétés savantes (le bon élève toujours, qui court après les prix), projet de conquérir notoriété (s'enrichir) par l'envoi d'un ouvrage, dont Bardey dit qu'il n'a jamais entendu parler, mais dont Rimbaud se targue de vouloir l'écrire dans ses lettres ? Comment faire la part de la rodomontade, de l'aspiration sincère, ou de l'illusion où il s'entretient pour supporter son rude quotidien d'employé et ses revers de fortune (en sont-ce vraiment vu le lot ordinaire des gens comme lui arrivés là ?) ; la part de son impuissance à réaliser ses projets de manière cohérente, de s'en donner les moyens, échouant à entreprendre vraiment, ou bien y réussissant dans la moyenne où les autres y réussissent, tant bien que mal, chacun avec les moyens intellectuels, affectifs, la force morale dont il dispose, ou son déficit...

Rimbaud, un homme parmi ceux-là, dont la radiographie de ses lettres (en tenant compte de ce qui s'y joue de représentation de soi pour le destinataire essentiel, la mère) nous enseigne en quoi héritier de son histoire provinciale, de sa formation scolaire, de sa culture livresque, il

porte cet héritage jusque dans les avatars erratiques de ses entreprises africaines poussives de paysan madré, ou naïf. Jusque sur cette terrasse de l'hôtel de l'Univers, le bien nommé. Un peu de tout cela est sous ce front, au fond de ces yeux, sans doute, nous pouvons toujours nous épuiser à le supposer...

Et jusqu'à sa mort, tant commentée : elle est banalement à l'image de celle de ces hommes aventurés là. Combien sont morts d'insolation, de fièvres et maladies diverses, d'une carie tournant en septicémie, ou dans tel accrochage guerrier, assassiné par ses porteurs... Nombre d'entre eux n'ont pas eu le temps ni le moyen d'être ramenés sur une civière au port, et rapatriés en Europe... Il s'en est fallu de peu que le cadavre du négociant ou trafiquant Rimbaud ne reste, comme il y fait allusion, sous un tumulus de pierre ou sous le sable, comme multitude de ses contemporains ; il s'en est plutôt finalement bien tiré, de rejoindre le vieux parapet, d'être soigné, en vain, mais soigné dans un hôpital d'Europe...

Décidément, ce qui caractérise cette image de Rimbaud appartient autant au contexte de l'histoire collective qu'à celle de son individualité, mais celle-ci n'en restitue pas grand chose car les photos ne parlent ni ne prouvent. A peine y distingue-t-on que ce que l'on sait déjà, ou croit savoir, elles informent moins qu'elles ne masquent, elles subtilisent le secret qu'elles semblent celer, et il n'y a pas de secret. Sinon celui que nous leur imputons, leurrés par leur instable apparence de talisman du visible.

Le regard de Rimbaud dans cette photo nous le rappelle, d'autant plus instamment que ce n'est pas un « portrait » de lui. Là est l'aspect proprement sensationnel de cette image.