

SERIA

FILOLOGIE

A. Lingvistică

**Tomul XV, nr. 1
2009**

**Dosar:
CULORI
ÎN CUVINTE**

**Editura Universității din Suceava
2009**

LE TERME DE COULEUR *JAUNE* DANS LE CONTEXTE DE L'IMPOSTURE CHEZ ARTHUR RIMBAUD

Atinati MAMATSASHVILI,
Université d'État Ilia Chavchavadzé, Tbilissi, Géorgie

Abstract : First of all, we proposed to pay our attention to the different appellations and characters related to the chromatic terminology of yellow. Subsequently, we demonstrated the means, in the writing of Arthur Rimbaud, by which the immaterial appearance of the yellow colour will move into the luminescent material exteriorisation appropriating as well the concept of falsity. On the basis of the theory put forward by L. Wittgenstein consisting in the suggestion that the term of colour is directly related to the chromatic impression of the surface, the light of the sun contributes (*Proses en marge de l'évangile*), at the moment of its strongest expansion (two nearest hours after meridian), to the modification of the colour of the water into yellow. Allied to the sun, the yellow permits Rimbaud, on the one hand, to visualise the alteration, and, on the other hand, to transplant the origin of the miracle into the sun where the reported event equals to the false event.

Key-words : yellow, Rimbaud, falsity, sun, visualisation

Résumé : Cet article présente tout d'abord les différents termes utilisés pour exprimer la couleur jaune et leurs emplois les plus révélateurs. Ensuite, on y analyse la signification particulière que le mot *jaune* acquiert dans certains textes d'Arthur Rimbaud, où, mis en relation avec le terme *noir*, il renvoie à l'idée de fausseté, d'imposture.

Mots-clés : jaune, noir, Rimbaud, le Christ, eau, soleil, fausseté

« [Bleu.]Le mot lui-même a une autre couleur. Ce n'est pas un mot qui a une résonance quelconque, bien que le *e* se prononçât autrefois. Il ne reste désormais qu'un cahot entre le *b* et le *l*, le soulagement à la fin, le ouf ! Il ne possède pas la tournure narquoise que prend le mot *crimson*¹ au beau milieu, la gelée décevante du mot *yellow*², la sonorité descendante du mot *brown*³. Il n'a pas le furtif frisson sexuel du mot *violet*⁴, ou l'irrégularité du mot *ultramarine*⁵ comme une route cabossée. Il n'évoque pas la flaque sirupeuse du mot *mauve* comme une crêpe recouverte de crème, la moue désapprobatrice du mot *pink*⁶, la brièveté assurée du mot *red*⁷, le gémissement du mot *green*⁸ »⁹.

La couleur. Le mot. Le sens

Lorsqu'on parle de la couleur, la contribution du lexique est importante. L'histoire des mots apporte à notre connaissance des informations nombreuses. Surtout dans le cadre de l'analyse de la couleur, elle souligne la portée codifiée de cette dernière, combien sa fonction était rattachée au classement, à l'association, au marquage. Ainsi apprend-on la différence primordiale à faire dans l'histoire de la classification de la couleur qu'est la primauté des codes sociaux jusqu'à l'époque de la Renaissance sur le « sentiment » de la couleur individuelle telle qu'on la considère à présent.

L'histoire de la couleur retrace la période où il était considérablement difficile de distinguer quel terme concernait la couleur même et celui qui qualifiait la matière colorante – souvent le même vocabulaire désignait l'un comme l'autre. Dans les écrits médiévaux, le même mot se rapportait à la couleur (soit au colorant) ainsi qu'au drap teint dans cette couleur. Prenons l'exemple du rouge, où le mot *écarlate* dans des langues vernaculaires (français, anglais, néerlandais) est employé afin de désigner les draps de luxe sans se soucier de sa couleur. Le même terme *écarlate* signifiait les jolis draps de couleur rouge, parfois la matière tinctoriale ou alors une belle nuance du rouge. Dans la langue moderne c'est précisément ce dernier sens de l'« écarlate » qui s'est imposé.

Les nuances de la couleur, plus précisément la densité ou la saturation de cette dernière au détriment de la tonalité ou de la pigmentation, sont exprimées dans le lexique, par le jeu de suffixes et de préfixes. Il est notoire, dans le cadre de la linguistique, combien les réceptaires de l'époque qui s'adressent aux teinturiers, aux peintres, aux apothicaires, aux médecins, aux alchimistes, composent un genre littéraire en soi et se présentent comme des ouvrages pratiques. Ils possèdent des structures de phrase et un lexique communs, dont on remarque principalement les verbes : *prendre, choisir, cueillir, piler, broyer, plonger, faire bouillir, laisser macérer, délayer, remuer, ajouter, filtrer*. Aussi est-il question du choix de récipients : en terre, en fer, en étain, ouverts ou fermés, larges ou étroits, grands ou petits, chacun désigné du mot spécifique. Ce choix méticuleux de tout objet, de chaque verbe caractérisant le développement de l'opération, tout ceci nous raconte une longue histoire préparatoire, le danger de mélanges, le travail demandant une concentration et une attention extrêmes. Ces réceptaires apportent de nouveaux éléments pour la connaissance et la pratique de la teinture, de la peinture, de la médecine médiévales.

Parallèlement, la bible, qui constitue la base de la sensibilité et de la morale médiévales, parle également de couleurs et de teinture. Mais ceci pose effectivement un problème pour la correcte compréhension des termes, car le vocabulaire biblique dépend fortement de sa traduction. Dans la bible les termes de couleurs varient beaucoup d'une langue à l'autre. « Le latin médiéval, notamment, introduit une grande quantité de termes de couleur là, où l'hébreu, l'araméen et le grec n'employaient que des termes de matière, de lumière, de densité ou de qualité »¹⁰. Il est intéressant que le « brillant » de l'hébreu corresponde à *candidus* (« blanc ») ou à *ruber* (« rouge ») en latin. Ainsi

« sale » ou « sombre » de l'hébreu à *niger* ou *viridis* en latin (« noir » et « vert ») ; « pâle » est traduit en latin par *albus* ou *viridis* (« blanc » ou « vert »), « riche » par *purpureus* (pourpre). Dans des langues vernaculaires le mot « rouge » traduit souvent ce qui en grec ou en hébreu renvoie à la richesse, à la force, au feu etc. et non à l'idée de coloration.

La difficulté, qui existe dans plusieurs langues anciennes, à nommer la couleur bleue a conduit plusieurs savants du XIX^e siècle à se demander si les hommes de l'Antiquité étaient, en effet, capables de voir cette couleur¹¹. La même difficulté à nommer le « bleu » se retrouve en latin classique aussi bien qu'en latin médiéval. Les mots employés pour nommer cette couleur sont nombreux : *caeruleus*, *caesius*, *glaucus*, *cyaneus*, *lividus*, *venetus*, *aerius*, *ferreus* ; mais aucun de ces termes n'est précis. Prenons pour l'exemple *caeruleus* dont l'étymologie évoque la couleur de la cire – *cera* – qui est une couleur entre blanc, brun et jaune. Cette imprécision parle du peu d'intérêt que les Romains et ensuite le monde médiéval ont porté à cette couleur. C'était aussi la raison pour laquelle les deux mots susceptibles de désigner le bleu étaient empruntés à l'allemand (*blavus* – *blau*) et à l'arabe (*azureus* – *lazaward*).

Il est difficile de parler des mots de couleur aujourd'hui, mais il est encore plus difficile de trouver les correspondances avec les termes dont ils dérivent ; mais parfois le silence ou l'absence (comme c'était le cas avec la couleur bleue) projette quelque lumière sur la conception de l'époque à laquelle la couleur est étroitement liée.

Examinons à présent la terminologie liée à la couleur jaune. En 1080, la première mention du terme *jaune* prend la forme de *jalne* issu du latin *galbinus*, dérivé de *galbus* – « vert pâle, jaune-vert » – dont l'origine est considérée inconnue, mais le radical *gal-* fait supposer un groupe de mots indoeuropéens. *Galbinus*, qui traduit le grec *khlôros* (→ *chlore*), a supplanté en latin de Gaule les désignations principales du jaune en latin : *flavus* – « jaune claire, brillant » (d'où *flavescent*) et *fulvus* – « jaune foncé, brillant ».

Dans l'ancien français, *jaune* – « couleur de l'or, du safran » exprime aussi la couleur parcheminée d'un visage, dénotant la fatigue ou la maladie (1265), et l'altération d'une autre couleur (le vert, le blanc en particulier). Il est employé dans quelques syntagmes lexicalisés dès le XVI^e siècle, puis dans *fièvre jaune* (1814), *métal jaune* – « l'or » (1834, Balzac), *race jaune* (1840) désignant les Asiatiques, et *péril jaune* – « causé par la race jaune », dont le sémantisme, de toute façon raciste, s'est déplacé du plan démographique au plan économique.

Les emplois abstraits du mot, souvent péjoratifs, s'inscrivent dans le prolongement d'une ancienne symbolique médiévale : couleur de l'éternité, le jaune joue un rôle important dans les vêtements sacerdotaux ; mais, couleur terrestre, il est aussi l'attribut de Judas, stigmatisé par la trahison, et il représente le soufre, instrument des forces lucifériennes. Cette tradition infamante se perpétue dans *étoile jaune*, insigne imposé par les nazis en référence à un usage médiéval, et précédemment *passport jaune* (1859, « sur papier jaune ») – « passeport des anciens forçats ».

Quant à *maillot jaune* (1919), désignant le vêtement qui distingue le premier au classement du Tour de France, tout au long du Tour, l'expression vient de la couleur du papier du journal *l'Équipe*, parrain de l'épreuve, à cette époque, tout en utilisant le symbole positif de la couleur solaire.

C'est par opposition à *rouge* qu'on a fait appeler *syndicats jaunes* les syndicats créés en 1899 pour agir en collaboration avec les classes dirigeantes, leur emblème étant un brin de genêt et un gland jaune.

Jaune, substantivé dès le XII^e siècle (v. 1165), se prête à de nombreux emplois métonymiques, désignant un objet par sa couleur (1538, *jaune d'œuf*), une matière qui teint en jaune (1669).

Un, une jaune se dit aussi, avec une connotation raciste, d'un Asiatique de race jaune (1867, *les Jaunes*), et aussi d'un membre d'un syndicat jaune (1899) et, par extension, d'un ouvrier refusant de prendre part à une grève.

La symbolique négative de la couleur est à l'origine d'emplois parallèles à ceux de l'adjectif, d'une allusion au cocuage où *jaune* exprime une idée d'infamie (en locution *être peint en jaune* « être trompé par sa femme »). L'usage adverbial du jaune se borne à la locution *rire jaune* (XVIII^e siècle).

Le terme *jaunisse* (XII^e siècle), réfection de *jalnisse*, d'abord *jalencie* (v. 1100), désigne une maladie du foie (hépatite) colorant le teint en jaune et, par analogie, une maladie des arbres (1651) et des vers à soie (1742). La locution familière *en faire une jaunisse* correspond à « éprouver du dépit ».

Plusieurs adjectifs insistent, dès l'ancien français, sur l'idée d'une « couleur altérée, sans éclat », tels *jaunasse* (fin XII^e siècle), ultérieurement *jaunâtre* (1530).

Safran / safranier, apparaît au XVI^e siècle dans un emploi figuré pour « personne qui fait faillite » (1549), issu de l'expression *aller au safran* – « faire banqueroute » (1539), par allusion au fait que les boutiques de banqueroutiers étaient peintes en jaune. Il s'est dit d'un marchand de safran (1568). Ce n'est qu'au XIX^e siècle que *safranier* désigne (1845) une personne qui cultive le safran.

Le mot *soufre*, avec des variantes en ancien et moyen français, *soffre* (v. 1160), *souffre*, *soulphre* (1549 ; encore au XVII^e siècle), et *souphre* (1622), désigne une substance connue de toute l'Antiquité, un corps de couleur jaune qui exhale en brûlant une odeur suffocante.

Au XVI^e siècle le mot est employé, d'après la Bible, avec la valeur métaphorique de « foudre, élément destructeur qui se trouve dans la foudre » (1550).

On a dit (1694) *chemise de soufre* pour désigner le vêtement donné aux condamnés au bûcher. Depuis le XVIII^e siècle *soufre* désigne une couleur jaune clair (1742), et par métonymie (*un soufre*) le moulage d'une médaille fait dans du soufre (1782).

L'association mythique du *soufre* au démon se retrouve dans *odeur de soufre*, qui se dit par figure d'une odeur infernale, satanique (1826, Vigny), et *sentir le soufre* se dit d'écrits ou de propos peu orthodoxes, qui semblent inspirés par le diable.

Il est évident combien l'emploi des différents termes liés à la couleur jaune s'est développé au cours des siècles, tout en s'orientant vers l'expression des attitudes négatives.

Le jaune de la fausseté

Nous ne devons pas non plus oublier que nos termes de couleurs caractérisent l'impression que procure une surface, sur laquelle notre regard se promène. C'est pour cela qu'ils sont faits. (v. Ludwig Wittgenstein)

Après avoir effectué ce parcours préliminaire afin de mieux faire saisir les différentes appellations et caractéristiques liées à la couleur jaune, nous voudrions à présent nous concentrer sur la manifestation de cette dernière, prise dans son immatérialité et emmenée, ensuite, à une luminescence matérielle tout en développant une conceptualisation peu valorisante et déformatrice. L'œuvre d'Arthur Rimbaud apparaît particulièrement empreinte de cet aspect de la couleur-lumière. Constamment rattachée au soleil, elle se relie à l'eau afin de ressortir davantage son aptitude de réflexion et, en ce sens, de renouer avec sa concrétisation matérielle tout en s'appropriant le concept de fausseté.

Les poèmes et la prose de Rimbaud comptent un emploi fréquent des termes de couleurs. On y remarque souvent le terme *jaune*, représentant parfois l'idée de vieillissement¹², parfois désignant la couleur du soleil¹³. Mais ce qui a davantage attiré notre attention, c'est sa corrélation avec la foi, la religion :

*Tisonnant, tisonnant son coeur amoureux sous
Sa chaste robe noire, heureux, la main gantée,
Un jour qu'il s'en allait, effroyablement doux,
Jaune, bavant la foi de sa bouche édentée [. .]*¹⁴

Le châtiment de Tartufe évoqué ici par Rimbaud, consiste dans le dépouillement de ses vêtements – sa *chaste* robe noire lui sera arrachée. Sa figure, malgré la robe noire enveloppant son corps, est présentée comme jaune – Tartuffe est un faux dévot. De manière analogue dans *Les poètes de sept ans*, Rimbaud caractérise les religieux par un détail jaune : « [. .] les malades du foie / Font baiser leurs longs doigts jaunes aux bénitiers ». Si on distingue une fois de plus, un ton ironique envers ces religieux incarnant la foi, c'est parce que leur foi même est mise en cause. L'attitude de Rimbaud à l'égard de la religion est connue. Il s'agit d'une part d'un anticléricalisme qui vise surtout les « fidèles abêtis ou les ministres de la religion »¹⁵. D'autre part, sa connaissance profonde de la Bible lui permet de pratiquer la dévalorisation des *Écritures* et de mettre en cause la véracité des paroles ou des miracles du Christ (*Proses en marge de l'évangile*¹⁶). Avant de passer aux *Proses en marge de l'évangile*, il paraît indispensable de noter que le terme *jaune*, appliqué aux religieux (y compris à Tartufe) en liaison avec leur foi, correspond à l'image cléricale où la véracité de la foi est mise en cause. Autrement dit, comme le démontre *Le châtiment de Tartufe*, le terme *jaune* s'étend sur les faux dévots. Si Rimbaud écrit *Tartufe* avec un seul *f*, c'est parce qu'il veut fixer, comme il le fait déjà dans *Un cœur sous une soutane*, son anticléricalisme et non uniquement se référer à un personnage précis de Molière. D'autre part, cette référence irréfutable

lui permet de généraliser un cas particulier, et l'emploi d'un seul *f* y contribue. En même temps, la reprise du nom *Tartuffe*, symbole célèbre de l'hypocrisie, lui sert de placer son personnage (avec un seul *f*) dans un contexte qui renvoie d'une certaine façon à la même idée, sans y insister spécialement. Le *Tartufe* de Rimbaud est donc le représentant de la religion qui est mis à nu et raillé par l'auteur (la nudité de Tartufe souligne notamment l'idéologie de Rimbaud pour qui l'église est un obstacle aux expériences sexuelles et va à l'encontre des appétits naturels). En ce sens, Rimbaud place le catholicisme à côté de la bourgeoisie qui, soucieuse de l'ordre social établi, est responsable des asservissements, freinant les instincts naturels et vitaux. Cependant, revenons au contexte qui reste déterminant – l'allusion à Tartuffe indique clairement que la raillerie est surtout provoquée par la fausse dévotion des clercs, par l'imposture qu'ils incarnent, car le personnage de Molière est l'image du faux dévot, puisqu'il n'est ni ascète, ni ascèse et ne renonce pas aux plaisirs terrestres.

La correspondance que nous venons d'établir entre le Tartufe de Rimbaud et le Tartuffe de Molière nous permet de replacer le terme de couleur *jaune* dans le contexte de l'imposture, de la fausseté. Afin de confirmer l'hypothèse avancée, nous nous référerons également aux *Proses en marge de l'évangile* qui révèlent une autre approche de Rimbaud à l'égard de la religion, mais où la couleur jaune reste toujours enclose dans le contexte du faux.

Les trois textes réunis dans les *Proses en marge de l'évangile* figurent sur l'autre page du feuillet où sont esquissés *Mauvais sang* et *Nuit de l'enfer* (*Fausse conversion*). Rimbaud, étant élevé dans un catholicisme strict, voulu par sa mère qui lui faisait lire chaque soir la *Bible*, le « livre du devoir », connaissait très bien les Évangiles dans la traduction de Le Maître de Sacy. Les *Proses en marge de l'évangile* représentent effectivement la reprise et la « réécriture contre-Histoire Sainte »¹⁷ de quelques épisodes de l'Évangile de Saint Jean. Rimbaud prépare ainsi, comme le note Pierre Brunel, « son livre de colère et de délivrance »¹⁸ – *Une saison en enfer*.

La date de composition de ces trois proses varie entre : septembre 1872 pour Pierre Petitfils, été 1873 pour Henri Matarasso, printemps 1873 pour Pierre Brunel. Le premier texte représente l'interprétation rimbaldienne du chapitre IV de l'Évangile de saint Jean et du chapitre IX de l'Évangile de saint Luc. L'épisode concerne la rencontre de la Samaritaine et l'hostilité de Samarie qui renonce à recevoir Jésus dans la ville. Jésus, de ce fait, quitte Samarie sans y entrer. Le deuxième texte interprète les deux miracles du Christ : le premier, réalisé aux noces de Cana, et le deuxième – la guérison du fils de l'officier. Les épisodes sont également empruntés à l'*Évangile de saint Jean* (chapitre IV).

Nous nous intéresserons surtout au troisième texte qui concerne l'épisode où Christ se rend à Bethsaïda, la piscine de Jérusalem (*Évangile de saint Jean*, ch. V, 2-18). L'interprétation rimbaldienne de l'histoire est la suivante :

Bethsaïda, la piscine des cinq galeries, était un point d'ennui. Il me semblait que ce fût un sinistre lavoir, toujours accablé de la pluie et noir; et les

mendiants s'agitant sur les marches intérieures blêmies par ces lueurs d'orages précurseurs des éclairs d'enfer, en plaisantant sur leurs yeux bleus aveugles, sur les linges blancs ou bleus dont s'entouraient leurs moignons. O buanderie militaire, ô bain populaire. L'eau était toujours noire, et nul infirme n'y tombait même en songe.

C'est là que Jésus fit la première action grave; avec les infâmes infirmes. Il y avait un jour, de février, mars ou avril, où le soleil de deux heures après midi, laissait s'étaler une grande faux de lumière sur l'eau ensevelie, et comme, là-bas, loin derrière les infirmes, j'aurais pu voir tout ce que ce rayon seul éveillait de bourgeons et de cristaux et de vers, dans le reflet, pareil à un ange blanc couché sur le côté, tous les reflets infiniment pâles remuaient.

Alors tous les péchés, fils légers et tenaces du démon, qui pour les coeurs un peu sensibles, rendaient ces hommes plus effrayants que les monstres, voulaient se jeter à cette eau. Les infirmes descendaient, ne raillant plus; mais avec envie.

Les premiers entrés sortaient guéris, disait-on. Non. Les péchés les rejetaient sur les marches, et les forçaient de chercher d'autres postes: car leur Démon ne peut rester qu'aux lieux où l'aumône est sûre.

Jésus entra aussitôt après l'heure de midi. Personne ne lavait ni ne descendait de bêtes. La lumière dans la piscine était jaune comme les dernières feuilles des vignes. Le divin maître se tenait contre une colonne: il regardait les fils du Péché; le démon tirait sa langue en leur langue; et riait ou niait.

Le Paralytique se leva, qui était resté couché sur le flanc, franchit la galerie et ce fut d'un pas singulièrement assuré qu'ils le virent franchir la galerie et disparaître dans la ville, les Damnés¹⁹.

Rapportons-nous à l'histoire antérieure à l'apparition de Jésus. Avant son arrivée, la différence consiste en deux choses : la piscine représentant un lavoir, est emplie de l'eau noire dont la couleur est due à l'orage et à la pluie. Rimbaud insiste sur la couleur noire du lavoir à deux reprises, alors que l'adverbe de temps *toujours* en accentue le sens (*L'eau était toujours noire*). C'est sur la couleur donc que l'auteur attire l'attention et c'est elle qui sera le point de départ pour le changement ultérieur qui suivra l'intrusion de Jésus. D'autre part, la couleur noire de l'eau est mise en relation avec l'inaction des infirmes qui n'entrent jamais dans l'eau, ni même *en songe*. Le thème de l'inertie est un deuxième point autour duquel Rimbaud articule l'événement.

Rapportons-nous à présent à l'Évangile de saint Jean qui raconte ce passage de la manière suivante :

1. Après ces choses, il y avait une fête des Juifs, et Jésus monta à Jérusalem.

2. Or, il y avait à Jérusalem, près de la porte des brebis, un réservoir d'eau, appelé en hébreu Béthesda, qui avait cinq portiques,

3. où étaient couchés un grand nombre de malades, d'aveugles, d'impotents, et de gens qui avaient les membres secs, et qui attendaient le mouvement de l'eau.

4. Car un ange descendait en un certain temps dans le réservoir, et en troublait l'eau ; et le premier qui descendait dans le réservoir après que l'eau avait été troublée, était guéri, de quelque maladie qu'il fût détenu.

5. Or, il y avait là un homme qui était malade depuis trente-huit ans.

6. Jésus, le voyant couché, et sachant qu'il était malade depuis longtemps, lui dit : Veux-tu être guéri ?

7. Le malade lui répondit : Seigneur ! je n'ai personne pour me jeter dans le réservoir quand l'eau est troublée ; car pendant que j'y viens, un autre y descend avant moi.

8. Jésus lui dit : Lève-toi, emporte ton lit, et marche.

9. Et aussitôt l'homme fut guéri ; et il prit son lit, et se mit à marcher. Or, ce jour-là était un jour de sabbat [. . .]²⁰.

Les faits importants autour desquels est construite l'histoire sont repris par Rimbaud qui en altère uniquement le contexte. Le réservoir d'eau est transformé en lavoir, les malades et les impotents – en mendiants (le sens premier (« malades ») n'exclut pas nécessairement celui qui est attribué par Rimbaud (« mendiant »). En ce qui concerne l'événement en soi – la guérison des malades – axé autour du mouvement de l'eau (*qui attendaient le mouvement de l'eau*), il est repris dans un contexte absolument similaire dans le texte interprété : l'eau est remuée (*tous les reflets infiniment pâles remuaient*). Dans les deux cas, c'est le mouvement (de l'eau) qui est accentué, surtout que Rimbaud insiste davantage sur cette mobilité en précisant l'inaction première (*l'eau ensevelie*) en opposition avec le mouvement ultérieur. La différenciation entre ces deux textes consiste donc ici dans la cause de telle transformation [mouvement / inaction]. Le texte de l'évangile insiste directement sur l'intervention de l'ange, alors que chez Rimbaud la cause réside dans le rayon solaire dont le reflet est l'unique raison (*rayon seul*) de cette action. Consécutivement, le mouvement est mis en relation avec la vitalité. Remuer l'eau signifie chez Rimbaud insuffler la vie (*éveillait les bourgeons*) à une eau morte (*ensevelie*). La présence de l'ange n'est pas omise non plus, car Rimbaud ne met pas en question la véracité des faits (tous les faits sont reconstruits chez lui), mais leur éventuelle interprétation.

Avant de proposer notre analyse, revenons à la superposition des faits : le texte de Rimbaud introduit Jésus à Bethsaïda au moment où l'eau est toujours noire et n'est nullement remuée. Il fait coïncider ainsi l'incident de la guérison des mendiants avec celui de la présence du Christ. Le texte de l'évangile raconte l'histoire de telle sorte que le miracle de la guérison se réalise (et de manière renouvelable) avant l'entrée du Christ. De ce fait, l'action du Christ (la guérison de l'infirme malade depuis trente-huit ans) devient supplémentaire à celle de l'ange. Alors que Rimbaud, en déplaçant l'intrusion du Christ à Bethsaïda, relie (sans tenir compte, bien évidemment, de la cause) l'action du miracle de l'eau du lavoir irrémédiablement au Christ.

Dans l'interprétation rimbaldienne, le moment de la journée où se passe l'action du miracle joue un rôle décisif. C'est l'indication temporelle qui

apporte un élément supplémentaire pour définir la présence de Jésus pendant le miracle. Rimbaud situe l'événement de la guérison des infirmes à deux heures de l'après-midi (nous reviendrons à la cause plus tard). D'après le texte de l'évangile on s'attendait à ce que cette action se fût passée avant l'arrivée du Christ, de sorte que l'entrée de ce dernier ne fût liée qu'à la guérison du paralytique (prototype de l'infirmes malade depuis trente-huit ans). Mais Rimbaud, en précisant l'heure du changement, fait replacer l'événement après l'entrée du Christ à Bethsaïda (*Jésus entra aussitôt après l'heure de midi*). Étant donc présent au lavoir à partir de midi, c'est évident qu'il était toujours là deux heures après et au moment de la guérison des malades. Rimbaud modifie la chronologie des deux actions, sans néanmoins altérer les faits – la guérison des malades est aussi mentionnée, tout comme le rétablissement particulier de l'infirmes malade depuis trente-huit ans.

Revenons à présent à la cause du miracle. Les textes de l'évangile insistent, bien évidemment, sur son origine divine (l'ange premièrement et le Christ lui-même, deuxièmement). Rimbaud semble dévier d'une telle interprétation et donner une explication concrète qui consiste dans le soleil (*où le soleil de deux heures après midi*). Il s'agit du rayon solaire qui est à l'origine du mouvement de l'eau, qui s'effectue par le biais du reflet. Sans insister sur quelque mobilité réelle à l'intérieur de l'eau (un jeu de reflet, peut-être, et de ce fait, un mouvement illusoire, un mouvement lumineux), Rimbaud exprime clairement son idée. C'est précisément au moment où l'eau devient jaune que les infirmes commencent à descendre dans l'eau.

L'événement-miracle est suggéré par le changement de couleur – l'eau *noire* (terme par lequel Rimbaud reprend l'idée de «troublée» de l'évangile) devient *jaune*. La cause de la couleur jaune qui coïncide avec le miracle, définitivement lié ici à la présence de Jésus (et qui n'en incarne pas l'origine), réside dans la lumière solaire, qui, autour de l'heure de midi, étalée sur l'eau, en transforme la couleur.

Associé au soleil, le *jaune* de Rimbaud permet, d'une part, la visualisation de la modification et, d'autre part, la confirmation matérielle de l'hypothèse avancée.

De la sorte, Rimbaud place le soleil à l'origine du miracle et écarte le Christ de cet événement. On se pose alors une question concernant la présence du Christ – Rimbaud avait-il donc besoin de sa personne uniquement pour ne pas dévier du texte original et pour la placer parmi les autres faits ? Ce qui saute surtout aux yeux, c'est l'inaction de Jésus par rapport à son activité dans le texte évangélique, où il produit le miracle de son propre gré (*Jésus lui dit : Veux-tu être guéri ?*). Si, dans d'autres cas, ce sont les autres qui lui demandent la guérison, ici il s'offre lui-même à réaliser un miracle. De ce fait, l'inertie²¹ de Jésus (*le divin maître se tenait contre une colonne : il regardait*) est assez perçante par opposition au texte de saint Jean. En superposant les faits de cette manière, Rimbaud insiste sur la présence du Christ uniquement pour souligner son

inaptitude à réaliser le miracle qui ne réside que dans un simple jeu de reflet. Cette conception fixe la couleur jaune dans sa notion de foi erronée, faussée.

La fausseté de la foi consiste notamment dans son autre interprétation du texte de l'évangile. Au lieu que l'histoire soit construite sur la foi (guérison, miracle), elle est réellement édifiée sur le mensonge. Il s'agit d'une double fausseté de l'histoire : l'infirmité en soi est mise en cause, tout comme l'origine du miracle.

Le miracle rapporté par saint Jean consistait dans la guérison des malades. Rimbaud remplace d'emblée le mot infirme par celui de mendiant et introduit à priori la notion de mensonge – l'interprétation ultérieure²² en confirme le sens et replace l'infirme dans le concept de faux infirme.

La base du miracle étant ainsi faussée (s'il n'y a pas d'infirme, la guérison ne peut pas avoir lieu), le miracle en soi l'est davantage par la preuve avancée par Rimbaud qui consiste dans la lumière solaire. Le changement de couleur de l'eau qui en résulte n'est qu'une confirmation supplémentaire de la fausseté doublement soulignée : l'eau qui prend la couleur jaune peut être un jeu illusoire des reflets de la lumière trop forte du soleil autour de l'heure de midi. De plus, le terme *faux* est présent dans le texte – *où le soleil de deux heures après midi, laissait s'étaler une grande faux de lumière sur l'eau ensevelie*. Le jeu de mots confirme l'organisation textuelle de la foi mensongère : *faux*²³ de lumière désigne d'une part le plus haut degré de luminosité, une lumière tranchante, et d'autre part souligne la fausseté (*faux*) d'une telle lumière qui fait paraître la couleur autre qu'elle n'est réellement, tout comme la fausseté de l'événement en soi (le miracle).

Par le biais du rapport avec le concept de foi, le jaune se transforme dans le symbole de la fausseté, du mensonge, de l'hypocrisie (tout comme pour le faux dévot Tartufe).

Le jaune de l'eau et du soleil

Le décryptement des poèmes de Rimbaud proposé par Jean Richer²⁴ ouvre une autre voie d'interprétation basée sur les sonorités, les syllabes et les lettres qui permettent une lecture pictographique de son œuvre. La théorie de Richer repose en partie sur les dessins d'Athanase Kircher, qui en plusieurs endroits de son *Oedipus Aegyptiacus* établit la relation entre les lettres de l'alphabet latin et des formes naturelles, zoologiques. Dans la perspective de son étude de l'*Alchimie du verbe* de Rimbaud, Richer retient surtout les origines des lettres *M* – l'eau, *O* – le soleil, *Z* – le serpent.

L'analyse pictographique de Richer déchiffre dans les poèmes de Rimbaud la liaison sacrée associée par les hindous à la syllabe *OM*²⁵, impliquant l'alliance de l'eau et du soleil. Richer montre également que l'eau courante est représentée par la syllabe *OI*, par rapport à *M* qui signifie l'eau en général – élément statique et passif²⁶.

Dans la mesure où l'on prend en considération les pictogrammes précédents, on s'ouvre à l'interprétation suivante du texte de Rimbaud concernant le miracle dans le réservoir de Bethsaïda. Les mots autours desquels

est construit le sens sont surtout ceux de couleur – *noir* et *jaune*. Dans la symbolique proposée par Richer, si la syllabe *OI* représente l'eau courante, et *M* l'eau statique, la consonne *R* représente le dessin stylisé de la tête de l'homme. Dans la langue hébraïque restituée il est écrit à propos de *R* : « Comme image symbolique il représente la tête de l'homme, son mouvement déterminant, sa marche »²⁷. Dans l'analyse que Richer propose pour le poème *Larme*, il précise que *OI* renvoie particulièrement à l'eau qui coule, alors que la lettre *O* est apparentée à l'eau en général, étant donné qu'en français l'équivalence sonore de *EAU* coïncide avec l'*eau*, d'où il déduit : $M = O$, tout en précisant que l'origine possible de la lettre *O* symbolise, dans la religion égyptienne ou dans la religion hébraïque, l'œil et le soleil, l'œil visible de la Divinité²⁸. Concernant la lettre *R*, nous nous référons également au tome I du *Monde primitif* où *R* désigne des « mouvements rudes et forts »²⁹. Dans le tome IX (l. gr.) il est noté : « De *R* désignant ce qui a un mouvement rapide et roulant, vinrent multitudes de familles », dont par exemple « couler, mettre en fusion, fondre ; parler, dire ; flot, fleuve ; arroser, asperger, répandre »³⁰. F. d'Olivet précise : « *R* est le signe de tout mouvement propre, bon ou mauvais ; signe originel et fréquentatif : image du renouvellement des choses quant à leur mouvement »³¹.

Par conséquent, le *noir* que Rimbaud attribue à l'eau de la piscine de Bethesda peut être interprété phonétiquement comme *OI + R*, dont la signification suggère l'eau en mouvement, l'eau qui coule, le cours d'eau.

Une autre couleur qui sert de base à la construction du sens textuel pour Rimbaud, c'est le jaune. Dans le mot *jaune*, la syllabe *AU* renvoie indéniablement à la lettre *O* qui de sa part représente d'un côté l'eau (*eau = o*) et le soleil, et la Divinité, de l'autre côté. Il est curieux que le jaune, de ce fait, symbolise la réunion de l'eau et du soleil ($AU = O + EAU$), il est même assimilé à l'eau dans le texte (le jaune est la couleur de l'eau).

Revenons à présent à la signification même du texte de Rimbaud : la couleur noire du lavoir désigne le contraire de ce que révèle le pictogramme. L'eau noire est présentée unilatéralement comme une eau morte, ensevelie, réveillée par le rayon solaire. Il n'en est aucun doute non plus que le noir s'oppose, dans l'histoire, à sa signification phonétique de l'eau en mouvement (*OI + R*) – les reflets se meuvent après que l'eau a été frappée par la lumière solaire.

L'analyse basée sur le décryptement a accentué davantage le thème du mouvement, de l'action opposée à l'état statique, inerte, thème suggéré par les termes de couleur utilisés dans un texte qui met en question la participation ou la non-participation du Christ au miracle. Avait-il agi ou s'agit-il d'inertie de sa part – traduite et intensifiée par Rimbaud dans l'opposition chromatique du noir et du jaune. Afin de répondre à cette question, Rimbaud se sert notamment du terme *noir* dont la syllabe *OI* en liaison avec la consonne *R* présente des redondances avec le sens qui est attribué précisément au terme correspondant dans le texte biblique. L'*Évangile de saint Jean* ne se sert pas du nom de couleur pour désigner ce que chez Rimbaud est appelé *noir*, mais mentionne uniquement que l'ange troublait l'eau. Rimbaud transpose le verbe (*troubler*) en

terme de couleur (*noir*) – en lui donnant un sens manifestement différent – l'eau noire est stagnante chez lui, alors qu'elle est mouvementée dans le texte biblique. Le pictogramme reconstitué sous-tend cette inversion – le choix de la couleur noire (*OI + R*) fait allusion à la mobilité attribuée au verbe *troubler*. En consultant *le Robert*, on trouve l'étymologie et la définition de *troubler* : « Ce verbe est issu, après métathèse, du latin populaire ° *turbulare* (le lat. class. connaissait *turbare*, cf. it. *turbare*, cat. *torbar*), de ° *torbulus*, croisement de *turbidus* „bouleversé” et *turbulentus*, „agité, en désordre”, ces deux adjectifs venant de *turba* „trouble, désordre, confusion”, d'origine incertaine (cf. grec *turbê* „confusion, tumulte”) ». La famille de *troubler* comprend des mots évoquant l'agitation, notamment d'un liquide qui perd ainsi sa limpidité : *trouble*, *turbide*, *turbidité* (qui implique le mouvement, le désordre), *tourbe/turbe* (« foule »), *turbine* (« ce qui tourne en rond », et *turbiner*) ». Il est évident que le mot *noir* correspond au verbe *troubler* dans son sens de mouvement, d'agitation, d'action. Le choix de ce terme de couleur n'est pas dû seulement à sa signification syllabique, mais à sa liaison sémantique avec le verbe *troubler*, utilisé dans le texte biblique. C'est toujours dans *le Robert* qu'on trouve le premier sens de ce verbe : « A.1. Modifier en altérant la clarté, la transparence. [...] → obscurcir ». La transposition rimbalienne de *troubler* en *noir* met l'accent sur deux idées, celle de mouvement latent, exprimée par le pictogramme du terme de couleur, et celle d'obscurcissement (« mouvement du clair (transparent) vers le noir ») basé surtout sur le changement (« modifier », « altérer »). Par conséquent, la seule mention du noir permet à Rimbaud d'introduire, d'une part, le changement de couleur (du noir vers le jaune), événement essentiel du récit et, d'autre part, le changement en tant que mouvement, action (du Christ) qui oriente l'histoire.

Pour résumer, précisons que le terme *jaune*, désignant la couleur que prend l'eau sous l'influence de la lumière solaire, est construit sur la syllabe *AU* équivalente au pictogramme *O*, ce qui suggère l'union de l'eau et du soleil. Dans l'histoire écrite par Rimbaud la lumière solaire se reflète dans l'eau qui devient jaune, permettant la guérison des malades. En conséquence, la couleur jaune est à l'origine du miracle, elle est investie de la force attribuée, dans le texte évangélique, à l'action du Christ – la guérison. L'analyse du pictogramme maintient cependant le sens associé à la couleur : le jaune symbolise la liaison sacrée avec la Divinité (*O*). Donc, d'une part, le changement de la couleur de l'eau en jaune prend la place de l'action du Christ, qui n'a plus de rôle actif – son inaction étant suggérée par l'eau noire qui ne bouge pas –, d'autre part, le même jaune fait la liaison avec la divinité tandis que le noir, par ses relations sémantiques avec le terme *troubler*, implique un certain mouvement, c'est-à-dire une intervention divine. Ces relations compliquées entre les termes de couleur *noir* et *jaune* suggèrent le dilemme concernant la participation du Christ au miracle.

Dans son manifeste du néo-impersonnisme intitulé *D'Eugène Delacroix au néo-impersonnisme*, Paul Signac citait Th. Silvestre qui représentait les diverses heures de la journée en correspondance avec une

couleur précise : « Pour vous rendre absolument compte de cette combinaison, regardez le cadran de votre pendule et supposez ceci : midi représente le rouge ; six heures, le vert ; une heure, l'orangé ; sept heures, le bleu ; deux heures, le jaune ; huit heures, le violet. Les tons intermédiaires étaient subdivisés de proche en proche comme les demi-heures, les quarts d'heures, les minutes, etc. »³² Deux heures – le jaune. Exactement l'heure à laquelle l'eau dans le réservoir de Bethsaïda a pris cette couleur. Pour les néo-impressionnistes, il n'y avait que la couleur lumineuse (et non peut-être la couleur et la lumière) qui comptait. C'était surtout la couleur optique (le mélange optique) – couleur réellement inexistante, couleur immatérielle qui naissait dans la lumière³³.

NOTES

¹ Cramoisi.

² Jaune.

³ Brun.

⁴ Violet.

⁵ Outremer.

⁶ Rose.

⁷ Rouge.

⁸ Vert.

⁹ David Batchelor (2001 : 100).

¹⁰ Michel Pastoureau (2000 : 19).

¹¹ Du néolithique jusqu'au milieu du Moyen Âge la couleur bleue est soit totalement absente de toute nomination, soit pourvue d'un rôle très faible au niveau de la vie sociale; le bleu est longtemps resté une couleur de fond des miniatures médiévales.

¹² En correspondance avec le concept de l'ancienneté, on pourrait citer les exemples suivants : « C'est un large buffet sculpté ; le chêne sombre, / Très vieux, a pris cet air si bon des vieilles gens [. . .] / c'est un fouillis de vieilles vieilleries, / De linges odorants et jaunes [. . .] ». *Le buffet*, p. 67 ; « Je me souviens de sa chambre de pourpre, à vitres de papier jaunes ; et ses livres, cachés, qui avaient trempé dans l'océan ! ». *Les déserts de l'amour*, pp. 129-130, in Arthur Rimbaud (1992).

¹³ « Les bandeaux plats et clairs de tes cheveux se collaient pudiquement sur ton front jaune comme le soleil ». *Un Coeur sous une soutane*, Arthur Rimbaud (1992 : 35-44).

¹⁴ Arthur Rimbaud, *Le châtement de Tartufe* (1992 : 57).

¹⁵ « Dictionnaire » établi par Louis Forestier, in Arthur Rimbaud (1992 : CXXVII).

¹⁶ Arthur Rimbaud ne donne pas de titre à ces textes qui ont longtemps été nommés *Proses évangéliques* (parfois *Suite johannique*). Pierre Brunel et André Guyaux ont proposé de mettre l'adjectif entre guillemets – *Proses « évangéliques »*. Louis Forestier propose à son tour l'expression *en marge de*, afin de souligner que « Rimbaud suit un cheminement parallèle à celui de l'évangile (*parodie*. . .), mais se place délibérément en dehors de sa leçon » (Louis Forestier, in Arthur Rimbaud, 1992 : 488, notes).

¹⁷ Louis Forestier, in Arthur Rimbaud (1992 : 488, notes).

¹⁸ In Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, Une saison en enfer* (1992 : 488, notes).

¹⁹ Arthur Rimbaud (1992 : 134).

- ²⁰ *Le nouveau testament, Évangile de saint Jean*, IV (1887 : 181).
- ²¹ Cette attitude est soulignée dans les trois textes des *Proses en marge de l'évangile*.
- ²² Le texte de Rimbaud démontre qu'il s'agit des péchés qui rendent ces mendiants *effrayants et monstres* – c'est-à-dire infirmes. Il s'agit du péché de l'hypocrisie qui les pousse à gagner leur vie de cette manière. Leur guérison consiste dans l'abandon du métier, du « poste ».
- ²³ *Le Robert* donne la définition suivante du terme *faux* – « instrument tranchant, formé d'une lame arquée, fixée au bout d'une longue manche, que l'on manie à deux mains pour couper bourrage, l'herbe aux lapins, nettoyer des hautes herbes ».
- ²⁴ J. Richer (1991).
- ²⁵ J. Richer (1991 : 36).
- ²⁶ J. Richer (1991 : 40).
- ²⁷ Racines, hébraïques, p. 188, in J. Richer (1991 : 49-50).
- ²⁸ « O, OU, suivant la première acception (vocale) représente l'œil de l'homme, et devient le symbole de la lumière ; suivant la seconde il représente l'oreille, et devient le symbole du son et de l'air, du vent ; en sa qualité de consonne il est l'emblème de l'eau et représente le goût et le désir appétant. Si l'on considère ce caractère comme signe grammatical, on découvre en lui l'image du mystère le plus profond et le plus inconcevable, l'image qui réunit ou du point qui sépare, le néant et l'être » (J. Richer, 1991 : 36-37).
- ²⁹ Monde primitif, p. 341, in J. Richer (1991 : 109).
- ³⁰ J. Richer (1991 : 109).
- ³¹ Grammaire hébraïque, p. 40, in J. Richer (1991 : 109).
- ³² Th. Silvestre, *Les artistes français*, Paris, 1878, p. 41. in P. Signac (1978 : 59).
- ³³ « Si l'on nous demande : „Que signifient les mots *rouge, bleu, noir, blanc*?”, nous pouvons bien entendu montrer immédiatement des choses qui ont de telles couleurs – mais notre capacité à expliquer la signification de ces mots ne va pas plus loin ! Du reste, nous ne nous faisons de leur usage aucune représentation, ou alors une représentation tout à fait grossière, et pour partie fausse ». (L. Wittgenstein, 1984 : 18).

BIBLIOGRAPHIE

- Batchelor, David (2001) : *La peur de la couleur*, Autrement
- Le nouveau testament* (1887) : *Évangile de saint Jean*, IV, version de J. F. Ostervald, Londres, au dépôt de la Société biblique britannique et étrangère, MDCCCLXXXIII
- Pastoreau, Michel (2000) : *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Point Seuil
- Rimbaud, Arthur (1992) : *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, S. A.
- Richer, Jean (1991) : *L'Alchimie du verbe de Rimbaud, Essai sur l'imagination du langage*, Deuxième édition complétée, Guy Trédaniel, Paris, Édition de la Maisnie
- Signac, Paul (1978) : *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Hermann
- Wittgenstein, Ludwig (1984) : *Remarques sur les couleurs*, trad. par Gérard Granel, éd. bilingue, 4^{ème} éd., Trans-Europ-Repress et Gérard Granel

