

## AUBE DE RIMBAUD: LE LANGAGE DU TEXTE

ANDREA CALÌ

*J'ai embrassé l'aube d'été.*

*Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.*

*La première entreprise fut, dans le sentier déjà rempli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.*

*Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins: à la cime argentée je reconnus la déesse.*

*Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. A la grand-ville, elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.*

*En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.*

*Au réveil il était midi.*

### 1. Avant-propos

Bien souvent, l'analyse du texte littéraire risque de se muer en paraphrase ou, encore pire, en résumé, deux exercices de lecture entraînant des contresens dangereux sur les passages les plus «complicés» du texte, ou la reproduction de jugements stéréotypés, ou encore l'escamotage des véritables caractéristiques de l'écrit.

Ces résultats décevants dérivent presque toujours d'une attitude émotive: le texte à analyser est «beau» et il faut donc «goûter» ce plaisir esthétique et en rendre compte d'emblée, sans considérer qu'il vaudrait mieux disposer des moyens indispensables pour découvrir et apprécier, de la façon la plus rigoureuse possible, ce qui constitue le «charme» de tel poème ou le «pouvoir suggestif» de telle page descriptive.

Cette approche émotionnelle et impressionniste, éminemment subjective, du texte littéraire est évidemment liée à un enseignement traditionnel, humaniste, conçu pour une élite censée être préalablement douée d'un bagage culturel assez solide: une sorte de discours pour des initiés tend alors à s'instaurer, qui se comprennent les uns les autres, ou qui font semblant de se comprendre, par référence à tout un système de valeurs esthétiques consacrées. Bref, à travers des lectures ainsi envisagées, le lecteur ne fait, au fond, que parler de lui-même et de ses propres émotions à partir d'un texte vite évacué.

Par le commentaire érudit, en revanche, on arrive à parler d'autres textes, oubliant – tout comme dans l'approche subjective – l'écrit à analyser, en faveur de plusieurs considérations, souvent ingénieuses, sur la date de publication, les variantes, les sources éventuelles, etc.

Face à ces deux attitudes, nous voudrions privilégier, par contre, l'analyse minutieuse de la façon dont un texte est tissé, et considérer notre proposition de

lecture non pas comme un prétexte pour exhiber le subjectivisme ou la science de l'instance lectorale, mais comme un exercice de compréhension et de déchiffrement de l'écrit littéraire, en procédant à un inventaire méthodique des éléments qui le fondent en tant que tel.

Notre lecture ne tiendra compte préalablement ni du contexte immédiat (ce qui précède et ce qui suit, voire la place d'*Aube* dans *Les Illuminations*), ni de l'intertexte de l'auteur, ni de l'esthétique poétique de Rimbaud. Pour nous, s'approcher d'un texte littéraire, c'est se poser d'emblée à l'intérieur du texte lui-même, conçu comme un univers de sens partiellement autonome et autosuffisant qui obéit à des normes internes, à sa propre «grammaire», objet de langage structuré à partir des relations qui peuvent s'établir entre ses «formes», ses signes, voire les mots dont il se compose. En fait, loin d'être un produit du hasard, le texte littéraire s'offre comme un ensemble de structures signifiantes, délibérément choisies et combinées. Lire un texte littéraire, c'est chercher les rapports que les différents éléments – sons, mots, personnages, fonctions, thèmes, etc. – entretiennent les uns avec les autres; c'est essayer de détecter, sous la signification apparente des mots à la surface, la complexité de leur(s) sens au niveau de la structure profonde.

Éliminer tout subjectivisme pour que l'interprétation soit une démonstration objectivement justifiable parce que fondée sur un repérage formel: cet itinéraire nous amènera finalement à dégager la signification de l'écrit. En effet, c'est le problème de la «signification» ou, mieux, des «significations» réelles et des «significations» possibles, actualisées par les connotations textuelles, que tout texte propose à un destinataire idéal (le narrataire presque toujours inscrit dans le texte) et au destinataire actuel (le lecteur d'aujourd'hui).

## 2. Modalités d'énonciation

Procédons tout d'abord au repérage des pronoms personnels et des syntagmes verbaux qui les suivent.

### a) Pronoms personnels de la première personne

1. j'ai embrassé l'aube d'été
2. j'ai marché
3. me dit
4. je ris à la fleur
5. je reconnus la déesse
6. je levai les voiles
7. je l'ai dénoncée
8. je la chassais
9. je l'ai entourée de ses voiles
10. j'ai senti son immense corps

Sur les 10 syntagmes verbaux relevés, 1. 5. 6. 7. 8. 9. et 10. concernent la relation enfant-aube. 5. 6. 7. 8. 9. et 10, étant un développement de 1., présentent les mêmes acteurs à gauche et à droite du verbe et expriment tous des actions dirigées transitivement du sujet «je» sur la déesse, alors que 2. 3. et 4. ne concernent pas directement la relation enfant-aube et ne désignent pas des actions transitives du sujet.

#### b) Pronoms personnels de la troisième personne

7. 8. 9: aube, en position passive, objet d'une agressivité et d'un désir. Autres anaphoriques: *les voiles* (?), *son immense corps*, *ses voiles*.

Dans l'avant-dernière phrase, les pronoms personnels sont remplacés par les substantifs qu'ils représentent, les deux mis sur le même plan (coordonnés par «et») en position de sujets d'un verbe de mouvement non caractéristique de la sphère de l'animation («tombèrent») est un verbe de mouvement qui s'applique aux inanimés aussi bien qu'aux animés). Autrement dit, les deux sujets ne sont plus caractérisés à ce niveau, alors qu'ils l'étaient d'une façon contradictoire dans le reste du texte. Dans la dernière phrase, toute personne disparaît: la non-personne, l'impersonnel «il était midi» clôt le texte.

Cet inventaire nous permet de proposer une première fragmentation du texte, caractérisé par la présence des pronoms personnels, puis par un énoncé avec deux sujets à la troisième personne («L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois»), enfin par une phrase à l'impersonnel.

### 3. Etude de la première partie (lignes 1-13)

La première partie du poème présente des associations de termes plus ou moins surprenants.

Les plus surprenants:

- les camps d'ombre
- réveillant les haleines vives et tièdes
- les pierreries regardèrent
- les ailes se levèrent sans bruit
- la première entreprise fut une fleur qui me dit son nom
- je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins

Des incompatibilités classématiques se dessinent dans toutes ces occurrences (ex. «pierreries», appartenant à l'inanimé, *v*s «regardèrent», appartenant à l'animé). On peut noter que les incompatibilités les plus frappantes sont regroupées entre les lignes 2 et 8 et qu'on peut les réduire, en restituant à partir de «ailes», l'isotopie /habitants des bois/ (lignes 2-4), puis l'isotopie /relation avec divers éléments animés et inanimés d'un sous-bois/ (lignes 4-7).

Les moins surprenants: tout ce qui concerne la relation enfant-aube, dans la mesure où le tout constitue une métaphore cohérente, une «métaphore filée». Même les expressions «le front des palais», «l'eau était morte» ne sont pas neuves en poésie.

### 4. Régularité des phénomènes grammaticaux (lignes 2-8)

Ce segment textuel contient les trois verbes à la première personne qui ne désignent pas des actions transitives du sujet «je» dans sa relation avec l'aube et présente des formes verbales ordonnées:

1. énoncés d'état à l'imparfait
2. action de l'enfant sous forme d'une marche (au passé composé)
3. métamorphoses consécutives à cette marche: une série d'actions au passé

simple.

A remarquer également que cette section offre toute une série de notations sensorielles («rien ne bougeait», «ombres», «sans bruit») et d'épithètes («morte», «vives et tièdes», «frais et blêmes»). Ces lignes 2 à 8 s'opposent donc à ce qui suit par les diverses caractéristiques formelles que nous venons d'observer ainsi que par le fait que l'aube n'est jamais explicitement présentée avec le sème /animé/, alors qu'à partir de «reconnu», chaque phrase la met en scène, explicitement avec ce sème, qui est aussi manifesté au tout début du texte, «embrassé» impliquant généralement un objet animé.

Il s'ensuit que le véritable développement de la ligne 1. se trouve aux lignes 7-13, les lignes 2-8 fonctionnant comme un enchâssement entre 1. et 8.

Nous proposons alors de découper tout le texte (sauf la dernière ligne) en deux sous-parties:

-1. + 7. → 13.

-2.-8.

## 5. Deuxième découpage du texte (lignes 1. + 7. → 13.)

Cette nouvelle fragmentation du texte exhibe plusieurs traits communs:

- a) tous les verbes sont soit à la première personne, manifestant des actions dirigées transitivement du sujet «je» vers la déesse, soit à la troisième personne, représentant cette même déesse en position de passivité («elle fuyait»);
- b) il n'y a plus d'incompatibilités classématiques, mais une métaphore filée. «Aube d'été» = déesse passivée, objet du désir de l'enfant, d'où les caractéristiques anthropomorphiques qui lui sont prêtées (classème animé/divin/humain): elle peut être embrassée, reconnue (comme une personne déjà connue: «je reconnus la déesse»), pourvue de voiles («les voiles», «ses voiles amassés»), déshabillée («je levai les voiles»), «dénoncée», mise en fuite («elle fuyait»), «entourée», sentie, pourvue d'un corps («j'ai senti un peu son immense corps»), touchée;
- c) statut particulier des notations spatiales:
  - A la cime argentée
  - Dans l'allée
  - Par la plaine
  - A la grand-ville
  - En haut de la route

On pourrait distinguer un premier groupe de notations spatiales rejetées en tête de phrase, toutes faites de syntagmes nominaux. Ces notations successives s'opposent comme paysage naturel (bois ou sapins: «cime argentée») vs paysage marqué par l'homme («allée», «plaine», «coq»); paysage champêtre vs paysage urbain; paysage urbain vs paysage hors les murs, mythique («En haut de la route», «bois de lauriers»).

Loin d'être complémentaires, ces notations spatiales marquent donc des changements répétés, en accord avec l'isotopie de la /poursuite/.

Un deuxième groupe de notations spatiales sont associées directement à la déesse. Elles sont toutes porteuses du sème /haut/ par opposition à /bas/: «à la cime argentée», «parmi les clochers et les dômes», «En haut de la route». Elles

servent à mettre en images la seule qualification contenue dans cette partie: «*immense corps*».

Il faut encore remarquer que les notations spatiales du premier groupe entraînent des séquences de termes qui leur sont associés par un lien réel, ou logique, métonymique: «à la cime argentée, je reconnus la déesse» (lien de causalité: si la cime est argentée, c'est que l'aube approche); «plaine» + «aube» → «chant du coq» (= la campagne française); «grand-ville» → «clochers», «dômes», «quais de marbre»: paysage urbain par excellence.

Nous pouvons donc supposer que l'isotopie de ce passage est la poursuite amoureuse dont les éléments constitutifs sont: poursuite (notations spatiales avec changements constants de paysages antithétiques; sèmes verbaux de mouvement: «levai», «dénonçait», «fuyait», «chassais») amoureuse («embrassé», «reconnus», «je l'ai entourée», «j'ai senti un peu son immense corps»).

## 6. La fin du texte (lignes 13-14)

Le phénomène le plus évident dans cette section finale est la suppression des pronoms personnels, ce qui implique l'introduction d'un témoin extérieur qui cependant reprend à son compte toute la fiction en prolongeant la métaphore filée (l'aube tombe en bas du bois: elle est présentée comme une entité visible, donc animée) par une sorte de reconnaissance de l'accomplissement de la quête amoureuse de l'enfant («tombèrent au bas du bois»: les deux partenaires s'abîment dans la rencontre).

«Au réveil» donne, quant à lui, un statut ambigu à l'ensemble de ce qui précède (la chute a pu avoir lieu ou pas; en tout cas, elle est devenue sommeil puisqu'il y a réveil). Réveil de quoi? On peut tenter de restituer le complément de «réveil». Le fait intéressant est que le poème ne se préoccupe pas de nommer ce qui se réveille: moi ou l'enfant? En revanche, en posant qu'il était midi, le poème nie l'aube.

Or, l'absence de toute mention à l'aube nie l'ensemble de la fiction antérieure et donne la possibilité de l'interpréter comme un rêve d'enfant. On pourrait verser dans la composante onirique aussi bien les phénomènes étranges («camps d'ombres», «pierreries regardèrent», «fleur qui me dit son nom») que la facilité des déplacements presque incorporels à travers l'espace de la poursuite amoureuse.

## 7. Essai d'interprétation

Maintenant que l'analyse nous a permis de repérer ce que nous sommes en droit de dire objectivement de ce texte, nous pouvons tenter de le déchiffrer.

Quelle relation instituer, par exemple, entre les lignes 2-7 et 1-8→ 13? Le premier segment parle de l'aube, mais il en parle autrement, au moyen d'une multitude de notations concrètes, sensorielles, concernant une foule d'êtres et de présences, dans un bois. C'est une sorte de tableau mettant en scène un certain nombre de petits personnages qu'on sent, qu'on voit. Au contraire, 1-8→ 13 est une histoire, un récit de ce qui se passe entre deux personnages.

Mais, comme il s'agit d'un poème, il y a de fortes chances pour que 2-7

soit en fait une autre manière de désigner l'aube sans le dire; cette fois, elle est représentée comme un phénomène naturel, à la portée de nos sens, et non comme cet être mystérieux de toutes les mythologies: la «déesse».

Pourquoi ces deux manières de parler de l'aube? Pourquoi ces changements de perspectives qui transforment le magicien, puis l'amoureux du début en enfant endormi?

Le texte se présente divisé en sept paragraphes séparés par un saut de ligne. Le premier et le dernier se réduisent à une courte phrase (de huit syllabes chacune). La phrase d'ouverture résume l'action principale en la présentant au passé composé comme un passé révolu («J'ai embrassé l'aube d'été»), alors que la phrase de clôture contient la situation finale: le réveil de l'enfant, plusieurs heures après le dénouement de sa course-poursuite avec la déesse de l'Aube.

Le découpage en paragraphes correspond à la progression temporelle d'un récit, comme le montre la présence de diverses articulations temporelles: «encore», «la première entreprise», «déjà», «alors», «midi». Chaque paragraphe intermédiaire signale une étape dans l'histoire racontée par le poème.

Le fil conducteur de cette histoire, c'est l'extension progressive de la lumière, au petit matin; en effet, malgré le caractère très métaphorique et un peu mystérieux de ce texte, on peut déceler un substrat réaliste assez précis, dont le sens littéral ne fait pas de doute. Le narrateur raconte comment il s'est promené à l'aube, un jour d'été («J'ai marché»); dans le deuxième paragraphe, la nuit domine encore (elle résiste, comme le montre la métaphore militaire: «Les camps d'ombres ne quittaient pas la route des bois»), mais la nature commence à se réveiller sous les pas du promeneur («réveillant les haleines vives et tièdes»). Ensuite, comme apparaissent faiblement les premières lueurs du jour (cf. l'oxymore «blèmes éclats»), le narrateur entre en communication avec une fleur («une fleur qui me dit son nom»): la nature qui s'éveille se met à parler à celui qui sait la comprendre. Les oiseaux s'éveillent à leur tour (cf. le bel effet visuel et dynamique produit par la synecdoque «et les ailes se levèrent sans bruit»). Dans le quatrième paragraphe, la lumière de l'aube atteint les parties hautes du paysage qui s'argentent ou blondissent sous l'effet des rayons de soleil: le sommet de la cascade (le «wasserfall blond»), la «cime argentée» des arbres. Métaphoriquement, c'est l'apparition de la déesse («Je reconnus la déesse»).

Dans le cinquième paragraphe, la lumière s'étale progressivement sur la plaine et sur les toits de la ville («elle fuyait parmi les clochers et les dômes»), le coq chante «Je l'ai dénoncée au coq»): métaphoriquement, c'est la course-poursuite avec la déesse. Le paragraphe suivant apporte le dénouement: l'enfant rattrape enfin l'aube qui fuit «en haut de la route, près d'un bois de lauriers» et il tente de la prendre dans ses bras, mais le moment de l'étreinte est un peu comme un évanouissement: c'est la chute «au bas du bois». A ce moment, le texte change significativement de système d'énonciation: le narrateur nous est maintenant désigné à la troisième personne et identifié comme «l'enfant», un nouveau narrateur ayant pris le relais du récit pour nous raconter la chute et la perte de conscience du premier. La phrase de clôture du texte nous permet d'interpréter cette disparition comme la perte de conscience qui accompagne le sommeil («Au réveil, il était midi»).

Le contraste entre l'énoncé de l'incipit et l'énoncé final nous suggère le sens à donner au récit. La phrase d'ouverture sonne comme un cri de victoire, l'enfant étant parvenu à saisir l'insaisissable, le moment fugitif où la nuit cède la place au jour, alors que la fin du poème avoue que l'objet du désir s'est dérobé au

moment même où on croyait le posséder: l'adverbe «un peu» («j'ai senti un peu son immense corps») suggère que l'enfant étreint du vide, ou du moins que ses bras se referment sur une forme évanescence et quasi impalpable, si bien que la chute qui s'ensuit prend la signification d'une brutale interruption et d'un échec.

Dans son sens littéral, le poème décrit donc un jeu d'enfant: se promenant au lever du soleil dans la campagne, un enfant joue à poursuivre les mouvements de la lumière, s'imagine capable de commander à la nature et se comporte comme s'il était lui-même l'ordonnateur, le chef d'orchestre, de ce fabuleux spectacle de l'aube. Le caractère irrationnel de ce jeu peut conduire à interpréter ce poème comme le récit d'un rêve nocturne, mais ce n'est pas du tout nécessaire, les enfants, les poètes, et Rimbaud plus que tout autre, étant habitués à donner un tour irrationnel à leurs rêveries de façon tout à fait consciente et délibérée, pour le plaisir du jeu et de l'imagination.

On peut aussi chercher dans ce texte une signification symbolique cachée. La représentation de l'aube sous une forme féminine, associée à un champ lexical de l'amour, peut éventuellement faire penser à un rêve érotique s'achevant dans la frustration au moment de l'étreinte. Mais il convient surtout de voir dans la déesse une image idéalisée de la poésie ou de la beauté, dans l'enfant une représentation du poète, et dans les pouvoirs magiques que le texte lui prête la capacité de l'artiste à établir une connivence avec la nature, à parvenir à l'inconnu, à se faire voyant. Le poème peut donc s'interpréter comme une variation autour du thème de l'idéal impossible à atteindre, de l'idéal qui échappe au moment où l'on croit l'avoir atteint. La quête poétique, dans ce qu'elle a de plus ambitieux, la recherche de l'absolu, est d'avance condamnée à l'échec.

## Bibliographie essentielle

- Berranger M.-P. 1993, «Aube», in *12 poèmes de Rimbaud analysés et commentés*, Marabout, Paris, pp. 279-291.
- Beurard-Valdoye P. 2001, *Aux Wasserfalls. Rimbe chez les Souabes*, in «Parade sauvage», 17-18, août, pp. 232-246.
- Bobillot J.-P. 2001, *Tous les sentiers mènent à «Aube»: essai de stylistique rimbaldienne*, in «Parade sauvage», 17-18, août, pp. 247-269.
- Brunel P. 1983, *Rimbaud: projets et réalisations*, Champion, Paris.
- Brunel P. 2004, «Aube», in *Eclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des «Illuminations»*, Corti, Paris, pp. 403-419.
- Canovas F. 2006, «Au réveil il était midi»: imagerie et dynamique oniriques dans le poème «Aube», in «Parade sauvage», 21, nov., pp. 167-180.
- Ducoffre D. 2006, *Rimbaud conteur. Autour d'«Aube»*, in «Littératures», 54, pp. 153-177.
- Eigeldinger M. 1982, *Lecture mythique d'«Aube»*, in «Revue de l'Université de Bruxelles», 1-2, pp. 141-151.
- Eigeldinger M. 1990, *L'image de «l'heure indicible»*, in Murphy S. et Tucker G. H. (éds), *Rimbaud à la loupe*, actes du Colloque 2 de «Parade sauvage», pp. 74-80.
- Fongaro A., *Pour l'exégèse d'«Aube»*, in *De la lettre à l'esprit. Pour lire «Illuminations»*, Champion, Paris, pp. 265-271.
- Guyaux A. 1977, «Aube», *la fugacité de l'ambigu*, in «Rimbaud vivant», 13, 4<sup>e</sup> trimestre, pp. 3-15
- Guyaux A. 1985, «Aube», in «Illuminations». *Texte établi et commenté par A.G.*, La Baconnière, Neuchâtel, pp. 148-157.
- Robineau-Weber A.-G. 2000, «Aube», in «Une saison en enfer» / «Illuminations», Hatier, Paris, coll. «Profil Bac», pp. 103-110.
- Sacchi S. 2002, «Aube», in *Etudes sur les «Illuminations» de Rimbaud*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, pp. 201-218.