



William Blake et Arthur Rimbaud : deux visions de l'inferral

COMMUNICATION DE GEORGES THINES
A LA SEANCE MENSUELLE DU 11 JANVIER 1986

Mon propos est d'examiner le sens de *l'inferral* tel qu'il apparaît dans deux œuvres majeures : *Le Mariage du ciel et de l'enfer* de William Blake et *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud. On a peu écrit sur Blake ; on a par contre, énormément écrit sur Rimbaud. Les deux œuvres sont séparées par 80 ans de Romantisme. L'une a été écrite en 1793 ; l'autre date de 1873. L'analyse que je compte mener n'a d'autre prétention que d'être une lecture. Je ne serai même pas dupe de l'identité littérale des termes. L'enfer de Blake n'est pas l'enfer de Rimbaud — comme si ce concept ou cette image préexistait à la genèse des deux dans un sens univoque. Cependant, les voies de méditation qu'ils ouvrent se rejoignent sur plus d'un point. Je ne ferai pas allusion à la vie de Blake, poète, graveur, rêveur métaphysique. Denis Saurat l'a fort bien caractérisée dans son *William Blake*, paru en 1954. Il relève chez le poète des *Chants de l'expérience* une forte influence cathare, laquelle semble avoir accentué chez celui-ci sa tendance native à observer sur lui-même le conflit du corps et de l'esprit, conflit qui l'amènera à tenter une réunification essentielle de l'homme. « C'est ainsi, écrit Saurat, le tempérament personnel de Blake qui a fait de lui un centre d'attraction pour toutes ces idées cathares qu'il a pu retrouver dans la tradition populaire anglaise¹. »

Blake est à la fois poète et théoricien ; il serait hasardeux de le déclarer philosophe. Seulement l'écrit visionnaire induit chez lui à la réflexion

¹ D. Saurat, *William Blake*, La Colombe, p. 10.

philosophique. Il fournit dès lors le point de départ d'une exégèse qui, tout en s'en tenant rigoureusement au texte, en arrive à s'interroger sur le contexte non manifeste dans lequel l'œuvre est apparue. Ce contexte est étroitement lié à l'expérience du poète et n'est pas uniquement définissable par la contingence historique.

Rimbaud, pour sa part, nous est amplement connu. Il a été démythifié par Etiemble, qui a du même coup démystifié le lecteur en soulignant ce qu'il appelle les « berrichonneries » du culte organisé par Isabelle Rimbaud et Paternie Berrichon. Les lectures de la *Saison* sont multiples et divergentes; je renvoie encore à Etiemble sur ce point. Il reste qu'une nouvelle lecture de la *Saison* est possible et même, à mon avis, nécessaire en raison même du mythe familial et des récupérations de toutes sortes qui ont vu le jour et qui ont plaqué sur la face de l'« homme aux semelles de vent » les masques les plus tragiques et les plus cocasses, faisant de lui selon l'idéologie ou les divinations, un voyou, un saint, un « mystique à l'état sauvage » ou un négrier. Il n'y a là rien de bien utile. Il importe de revenir, pour Blake comme pour Rimbaud, au texte même. C'est là que figure l'empreinte du génie et nulle part ailleurs.

Deux idées fondamentales parcourent l'œuvre de Blake: la restauration de l'unité de l'homme et l'action constructive de l'imagination créatrice, dans laquelle le poète voit l'unique voie salvatrice de l'homme. *Le mariage du ciel et de l'enfer* (1790-1793) constitue une synthèse extrêmement cohérente de toute l'œuvre de Blake. Le texte n'est pas poème dans l'acceptation littéraire du terme, il l'est plutôt à la façon d'un écrit métaphysique que l'on serait tenté de rapprocher, toutes contraintes historiques mises à part, du *Poème de Parménide* et plus précisément encore, de la *Saison en enfer*. Des « fantaisies mémorables » (*memorable fancies*), interviennent à cinq reprises; ce sont de brèves fictions fantastiques. Elles assument une fonction d'équilibrage critique entre le contenu abstrait et le contenu mystique du poème; telles quelles, elles expriment néanmoins toute la méfiance de l'écrivain à l'égard de l'enracinement historique du mythe, tout en extrayant de celui-ci le noyau de son enseignement philosophique. C'est en elles que se manifeste ce que l'on pourrait appeler la vertu phénoménologique de l'acte poétique, lequel opère, chez Blake, une curieuse fusion entre la création

visionnaire et l'interrogation métaphysique. Dès l'abord, Blake affirme l'essence dialectique de l'être :

En l'absence des contraires, aucune progression n'existe. Attraction et répulsion, Raison et énergie, Amour et Haine, sont nécessaires à l'existence humaine. De ces contraires surgissent ce que les esprits religieux appellent le Bien et le Mal. Le Bien est le passif qui obéit à la Raison. Le Mal est l'actif qui jaillit de l'énergie. Le Bien est le Ciel. Le Mal est l'Enfer.

Ce rappel des deux principes n'annonce le fait de la dualité que comme la condition dialectique inéluctable qui fonde, par la voie seconde de l'éthique, le discours sur l'existence. Ce discours séparateur n'atteint pas à l'essence de l'être ; les contraires, nous dit-on sont *nécessaires* à l'existence. Ils révèlent le mode dialectique fondamental de l'être tout en le récusant sur le plan pragmatique et en s'interdisant du même coup de pénétrer sa nature propre, laquelle est indépendante au départ de la définition du Bien et du Mal. La dialectique est à la fois le seul mode d'accès à l'essence de l'être et le mode imposé de sa définition. La possibilité de l'affirmation et de la négation qui figure dans le langage, et qui ne ruine pas par elle-même l'objet qu'elle vise, instaure le mouvement à l'intérieur de l'essence unitaire de tout objet nommable. Dès lors, l'acte poétique introduit dans l'émergence de son énonciation la pré-existence autonome de la question métaphysique par rapport à la question éthique. Cette dernière épouse le mode dialectique d'accès comme contrainte existentielle, mais procède du même coup à la séparation du *Oui* et du *Non* et ne reconnaît l'être imposé que sous l'un des deux modes du discours. Ce choix catégoriel entre le Bien et le Mal trouve son fondement dans le temps propre de la subjectivité ; la contrainte éthique de l'action qui détermine le choix tient à la réalité de la succession des vécus: comme un seul vécu unitaire, et rien qu'un seul, existe à la fois dans le décours de la subjectivité, le discours éthique qui s'adresse à l'action momentanée correspondante ne peut qu'opérer une séparation entre le *Oui* et le *Non*.

L'acte et le vécu momentanés sont indissolubles dans le temps et c'est leur indissolubilité même qui oblige le langage à opter dans l'instant pour l'affirmation ou pour la négation. L'acte et son vécu seront ou ne seront pas, ils seront bons ou

mauvais du fait qu'ils ne peuvent, dans le discours, coexister dans la simultanéité. La dualité s'instaure donc de toute nécessité dès que l'on passe de l'ordre du vécu à l'ordre du langage. Pour cette même raison, la seule issue de résolution du discours métaphysique consiste à postuler l'opposition dialectique sous la forme de la complémentarité, à réunir le *Oui* et le *Non* dans l'instant de l'être, lequel devient alors nommable dans l'unité comme essence. La priorité transcendantale du dire métaphysique sur le dire éthique trouve donc son origine dans le temps propre de la contrainte propositionnelle, et non dans l'existence objective préalable des deux principes, ces principes n'accédant à l'existence que par le langage qui les nomme. Cependant le langage poétique subit, lui aussi, cette contrainte à sa façon. La ποιησις est acte générateur de vécu, mais elle n'est pas l'acte qui requiert un vécu antérieur qui agirait comme sa cause. Bien plus, l'acte poétique, du fait qu'il est indépendant de la séquence des actes instantanés, transcende le temps et précède tout vécu possible. Si la conscience est transcendantale c'est parce qu'elle est fondatrice d'un monde (ou d'une pluralité de mondes selon les visées de l'intentionnalité) définissable, dans son essence, comme temps en accomplissement. Dans le poème de Blake, elle a nom Génie. Celui-ci fait son apparition dans la première *Memorable fancy*. Il réapparaît un peu plus loin dans le deuxième fragment du même nom.

Dans le premier fragment, le Génie descend aux enfers et recueille une longue série de proverbes dictés par la sagesse diabolique :

Comme je me promenais parmi les feux de l'enfer, ravi par les plaisirs du Génie qui ne sont pour les anges que tourment et folie, je recueillis quelques-uns de leurs proverbes...

Ces plaisirs ne sont autres que ceux qu'éprouve le génie de Blake lui-même, livré à la création poétique. La sagesse diabolique est la sienne propre, celle même qui rend possible la poésie métaphysique par laquelle il entreprend de réconcilier le ciel et l'enfer et d'affirmer sa conscience constituante dans l'acte sauveur de l'imagination. La descente aux enfers du poète n'est pas une simple réminiscence dantesque ; elle correspond plus profondément à la condition mythique d'émergence du poème tel que Blake le conçoit dans la perspective métaphysique

de l'imagination salvatrice. En d'autres termes, Blake s'applique ici à lui-même la mutation qu'il a opérée sur Milton².

En descendant aux enfers, Blake s'introduit dans la légende au même titre que Milton.

Les Proverbes de l'Enfer établissent la transition entre la première et la deuxième *Memorable fancy*. Ces soixante-dix sentences, qui résument toute la sagesse diabolique telle que le Génie apprend à la connaître au cours de sa descente aux enfers, prononcent selon le cas, sous des symboles divers, le panégyrique de l'imagination créatrice ou la condamnation de la raison inquisitrice.

Dans la deuxième *Memorable fancy*, le Génie s'entretient avec les prophètes. Le fragment précédent introduisait, par le symbolisme de la descente aux enfers et de l'accession aux proverbes, les thèmes conjoints de la création poétique et de l'auto-sacralisation du poète. Le présent fragment part de cette conquête désormais accomplie du langage et aborde la question que la ποιησις prophétique. Le texte de cette deuxième *Memorable fancy* mêle de façon assez désinvolte le ton fantastique et le ton philosophique. Le procédé est classique chez Blake; il permet d'intégrer, sous une forme à la fois méditative et provocante, la vision théorique et la vision poétique et constitue une application palpable de la doctrine de l'imagination salvatrice qui résume tout le sens de l'œuvre du poète.

Les prophètes Isaïe et Ezéchiel partageaient leur repas avec moi. Je leur demandai comment ils avaient osé affirmer avec tant d'impudence que Dieu leur avait parlé et s'ils n'avaient pas pensé, à l'époque, qu'ils pourraient être mal compris et devenir de la sorte la cause de quelque imposture. Isaïe répondit : « Je n'ai vu ni

² Les deux versets suivants du poème procèdent à la condamnation de Milton, auquel Blake reproche d'avoir sacrifié, dans le *Paradis perdu*, la puissance du désir, personnifié par Satan, au pouvoir de la Raison, inspiratrice et modératrice du conformisme puritain. Le « salut » de Milton est le thème d'un poème ultérieur (*Milton*, 1804-1808). Le salut de l'auteur du *Paradis perdu* n'est autre que l'accession de l'écrivain à la transcendance de l'Ego, laquelle est génératrice de la chute par le retour de Satan. Ce salut est donc la restauration mythique de Milton (traité par Blake comme figure légendaire) à l'ordre de la conscience transcendantale animée par la volonté de puissance, contre sa déchéance dans le conformisme éthique. On lit dans une note de Blake qui fait suite au dernier verset de ce passage : « la raison pour laquelle Milton a composé dans les fers lorsqu'il a écrit sur les anges et Dieu, et dans la liberté lorsqu'il a écrit sur les diables et l'enfer, est qu'il était un vrai poète et qu'il était du côté du Diable sans le savoir.

entendu aucun Dieu par la voie finie de la perception, mais mes sens découvrirent l'infini de toutes choses, en sorte que je fus et suis maintenant encore convaincu que la voix de l'honnête indignation est la voix de Dieu. Je me mis donc à écrire sans songer aux conséquences. Je lui demandai alors : " La conviction intime qu'une chose est ceci ou cela suffit-elle à la rendre effectivement telle ? " Il répondit : " Tous les poètes croient qu'il en va ainsi et, aux époques d'imagination, cette conviction intime a soulevé des montagnes; cependant, beaucoup sont incapables de se convaincre intimement de quoi que ce soit. " . »

La question adressée par le poète lui-même légendaire ici comme ailleurs — à Isaïe, revient à remettre en cause son auto-sacralisation. Dès que le prophète affirme que Dieu lui parle, il s'auto-sacralise et cette affirmation est le comble de l'..... parce qu'elle est la déclaration d'existence de la volonté de puissance. D'où l'accusation d'impudence. Elle est, en *soi*, imposture, du fait qu'elle assimile l'étant fini à l'Autre absolu. Mais l'imposture a encore un autre sens, plus radical et plus dangereux: elle ouvre la voie à la terreur éthique.

Dans l'entretien du poète avec les prophètes, Isaïe apparaît comme le poète pur qui écrit « sans songer aux conséquences ». Ezéchiel, lui, fait l'éloge de David parce qu'il a mis son génie poétique au service du pouvoir en chantant la puissance du Dieu qui assure la victoire du peuple élu. Nous soupçonnons de quel côté est Blake. Il ne retient de ceci que l'affirmation d'Isaïe selon laquelle la voix poétique est la voix de Dieu parce qu'elle est celle de *l'honnête indignation*. Il y aurait lieu de commenter ici l'admirable fragment sur la genèse fantastique du Livre composé dans l'imprimerie infernale. C'est un autre hymne à la création poétique. Un autre fragment oppose la bête prédatrice (le monde qui se nourrit du créateur tout en le récusant) au prolifique (le créateur dans toute sa fécondité). Le créateur est dévoré par l'autrui anonyme. Je ne puis développer ici un parallèle qui s'impose avec des vues plus proches de nous, celles que Wells a développées dans le *Voyageur du temps*, œuvre dans laquelle la brute humaine dégénérée dévore également le détenteur de l'esprit. Dans un autre fragment survient la rencontre avec l'ange, lequel est finalement transformé en un démon familier.

Concluons sur Blake. La dualité de l'homme est résolue et transcendée dans la création poétique autonome de la conscience. L'infernal, c'est l'action créatrice à

laquelle nous sommes condamnés, le refus de la passivité face au monde qui régleme nos actes et qui appelle Bien la soumission aux impératifs extérieurs. Blake réconcilie le ciel et l'enfer en portant l'homme à son plus haut degré de liberté par la vertu de l'acte poétique, qui est l'acte le plus imprévisible. Le langage imaginaire définit pour Blake toute la puissance humaine. C'est là le gage de sa victoire sur la dualité.

Venons-en maintenant à Rimbaud. Dès avant l'épisode de Bruxelles, Rimbaud connaît à Roche l'angoisse lancinante de la création. Il est déjà dans l'enfer selon Blake, celui de la *ποίησις* qu'il tient pour salvatrice, et qui se refuse encore à lui : « Je suis abominablement gêné. Pas un livre. Pas un cabaret à portée de moi, pas un incident dans la rue. Quelle horreur que cette campagne française. *Mon sort dépend de ce livre pour lequel une demi-douzaine d'histoires atroces sont encore à inventer.* Comment inventer des atrocités ici³ ? »

C'est le poète, dont le sort dépend du livre et rien ne nous permet d'inverser sa propre déclaration et de voir dans le livre l'effet inespéré des circonstances fortuites parmi lesquelles vient figurer, entre autres choses, la querelle d'amoureux avec Verlaine. À ce compte-là, la composition de la *Saison* dépendait à un titre équivalent de la découverte providentielle d'un cabaret à Roche ou d'un accident de rue, ce dont la localité semble dépourvue. L'enfer, ce n'est ni Roche, ni Londres, ni Bruxelles, il n'a de lieu ni dans le voyage abruptement entrepris, ni dans le grenier où l'on revient et où l'on sacre, et il n'est passible d'aucune reconstitution mentale ; il est la genèse refusée du texte et, plus tard, le texte lui-même. Il ne s'agit pas de gémir sur l'atrocité de la situation, mais d'inventer des atrocités. Telle est l'exigence que le génie poétique de Blake s'impose à lui-même ; c'est aussi celle que Rimbaud cherche à s'imposer dans une lutte que menace dangereusement le divertissement — que ne dispense aucun lieu de plaisir et que l'on ira, malgré soi, chercher au loin.

Le problème religieux et son enfer théologique ne sont que des superstructures mondaines, aussi menaçantes pour le créateur que le divertissement. Si, résistant à la tentation de l'argument biographique, il faut à tout prix rechercher dans le texte, et non dans la vie, l'annonce de la formule d'écriture qui sera mise à l'épreuve dans la composition de la *Saison*, c'est dans la

³ Lettre à Delahaye (écrite à Roche, mai 1873).

lettre dite *du Voyant*, écrite deux ans plus tôt, qu'on la trouve. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce n'est pas la recette même par laquelle *le poète se fait voyant* qui doit retenir l'attention, ce *long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens* qui doit théoriquement mener à l'exercice efficace de la *ποίησις*. Outre que la formule peut passer sans peine pour un simple décalque baudelairien, elle ne fait que définir certaines conditions favorables à la fabrication du texte ; elle *prescrit* un mode d'expérience susceptible d'accroître la probabilité du texte à venir ; elle relève du système, de la psychologie, voire de la physiologie, voire même, selon le moment d'application de la prescription, de cette biographie dont nous ne nous méfions jamais assez parce qu'elle enlise la genèse du poème dans les causalités contingentes. La clé — au sens de la musique et non du décryptage — figure à un autre endroit de la lettre, celui précisément qui amène le fameux *Je est un autre*, et où il est question des romantiques, mal jugés selon Rimbaud et *qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur*.

La chanson, qu'est-ce à dire ? Ou bien celle-ci n'est que divertissement, aliénation et dès lors annulation de l'œuvre, négation de cette pensée comprise du chanteur, qui serait en quelque sorte la forme de *Cogito* que le poète doit pratiquer de toute nécessité pour accéder à la parole fondatrice ; ou bien la chanson est la structure *a priori* de la *ποίησις* et le poète en découvre en lui-même l'articulation à la façon des penseurs qui ont découvert ou cru découvrir en eux-mêmes la certitude de la pensée, les règles *a priori* de l'entendement ou l'acte intentionnel de la conscience. Le *Je est un autre* qui suit immédiatement cette déclaration apparaît bien, sous sa forme dyadique, comme le *Cogito* poétique par excellence : il fonde l'altérité de l'œuvre à venir, il l'installe d'emblée dans la transcendance, lui garantit son autonomie future dans une affirmation, qui n'est que la négation de soi que l'écrivain doit proférer pour que le texte existe de quelque façon :

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

Ce qui va se révéler à la lecture de la *Saison*, c'est justement un *Je* qui ne parle à la première personne qu'en vertu d'une contrainte littéraire, d'un enfermement inéluctable de la pensée dans le corps individuel — corps qui assiste à l'éclosion de la pensée et qui, s'il a subi un dérèglement de tous les sens, l'a subi long, immense et *raisonné*. L'articulation du *Cogito* poétique par le *Je* de l'écrivain ne peut donc déboucher que sur la fausse confiance. Or, celle-ci n'est pas telle par l'effet d'une prévarication qui en ferait l'expression nécessaire de la non-vérité, ou qui la réduirait à une sorte de substitut patent de la dissimulation. La confiance n'est pas fausse en ce sens qu'elle serait trompeuse et offrirait au lecteur l'inverse systématique du langage secret de l'expérience; elle ne l'est qu'en vertu du ton qu'elle emprunte et qui, comme réalité *poétique*, ne peut être que l'aveu de son contraire. Elle n'est pas non plus l'artifice de traduction d'un langage d'apparence qui viserait, par l'acte de son effort expressif, à ruiner, ou tout au moins à cacher, un autre langage qui serait le seul vrai. Toutes ces interprétations postulent dans le chef de l'écrivain une subjectivité nouménale, dont on feint d'oublier qu'elle ne pourrait jamais être évoquée, si le texte poétique n'était pas présent dans son existence prioritaire pour en rendre l'hypothèse pensable de quelque façon.

Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute ; entendons : à l'ordre du dit poétique c'est l'instrument, et lui seul, qui rend pensable la matière dont il est fait. L'inferral dont il est question dans la *Saison* n'est pas le constat d'une vision ou d'une expérience de l'enfer qui aurait été antérieure au texte et qui ravalerait ce dernier à une sorte de relevé ou de reconstitution introspective plus ou moins conforme. La confiance est fausse du simple fait qu'elle n'est et ne peut être une confiance, ni au sens de la remémoration, ni au sens de la trahison d'un secret. En d'autres termes, le poème ne peut être mensonger que dans la perspective de la dualité. *L'autre* qui est instauré par le *Cogito* poétique n'est donc ni le fantôme intérieur d'une conscience créatrice distincte de l'ego parlant du poète, ni la subjectivité traduite par ce même ego pour devenir accessible au lecteur; il est le poème lui-même dans *l'étrangeté de la provocation* : le poème est étrange parce qu'il est *l'extraneus* absolu de la conscience fondatrice, l'objet intentionnel de parole à l'état pur; il est provocation parce que le *pro-vocare* est l'appel vers le dehors, l'acte prioritaire qui fonde le texte dans l'autonomie de l'altérité.

Si le poète est le *voyant*, c'est précisément parce que le texte qu'il écrit est la chose *vue* dans une autonomie qui n'a pas été acquise par la rupture d'une référence antérieure, mais dans la définition et la proposition d'une référence qui n'existait pas encore et qui n'est donc en aucun cas la variable dépendante de la « vie intérieure », du « sentiment », voire de l'« expérience » ou de tout autre concept inventé pour couvrir par la métaphore le fait indéniable — et passablement gênant pour certains — que les prétendus antécédents du poème sont des inconnus. La *Saison en enfer* ne parle ni de l'enfer théologique, ni de l'enfer métaphysique par lequel le langage doxique qualifie les expériences frustrantes ou les saisons pénibles de l'existence.

Tout le texte rimbaldien à venir sera consigné dans ce *carnet de damné*, dont l'écrivain rappelle que la *Saison* livre *quelques hideux feuillets*. L'accès à l'inférieur est en quelque sorte une fatalité native, il ne requiert ni un pacte, ni une auto-sacralisation. Rimbaud ne peut, à l'instar de Blake, pénétrer dans son propre texte pour réaliser à l'intérieur de celui-ci l'accomplissement dialectique de la dyade *Je-autre* et se garantir de la sorte la permanence du mouvement de création par lequel l'auteur perdure en raison même de la progression du texte. La référence substitutive sera donc la pseudo-biographie, celle qui amène Rimbaud à parler de lui-même comme d'un autre sur le ton de la fausse confiance.

Dans *Mauvais sang*, Rimbaud renoue avec le sang de ses ancêtres barbares, auxquels il attribue tous les vices à la façon de caractères visibles, agressifs, presque glorieux, et dont il se sait et se sent l'héritier. Cependant, il ne représente pas l'héritier-type, l'homme de métier qui a obscurément fondé l'ordre social européen et à l'égard duquel il n'éprouve qu'horreur et mépris : *J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles*. L'écrivain de génie qui s'est incarné en lui participe encore de cette indignité raciale originelle :

La main à plume vaut la main à charrue.

L'humilité, la mauvaise qualité de l'origine, l'absence totale de noblesse, la valeur négligeable de cette impuissance civique qui engendre l'homme commun, l'illusoire élévation sociale des familles pauvres issues de l'ancien servage — *J'entends des familles comme la mienne, qui tiennent tout de la déclaration des Droits de*

l'Homme — les traces de domesticité qui subsistent chez le citoyen proclamé libre — tout cela est à la fois reconnu et superbement rejeté. Le constat est sans équivoque :

Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure

Rimbaud se heurte à l'invisible révolu, à ce passé qu'il est condamné à scruter dans la désespérance du regard s'il entend liquider l'Histoire hormis lui-même, le clairvoyant malgré lui engendré par l'Histoire. Dans ce débat qui oppose la conscience constituante et le monde possible qu'elle tend à instaurer, le créateur n'est pas simplement celui qui porte tout son effort sur la destruction de la contingence présente pour arriver à édifier l'œuvre dans l'autonomie de l'altérité, il est avant tout celui que la non-équivalence des visées intentionnelles portées sur le passé et sur l'avenir, fige dans l'impossibilité d'un projet qui ne serait coupé de la déréliction par aucune solution de continuité. Il n'est pas celui que *se fait* du mauvais sang dans l'effort immédiat de la volonté de puissance, car ce serait, là encore, être l'acteur et non l'auteur; il *est*, dans son essence, le mauvais sang :

Je ne me souviens pas plus loin de cette terre-ci et le christianisme. Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé. Mais toujours seul ; sans famille ; même, quelle langue parlais je ?...

La race inférieure a tout couvert — le peuple comme on dit, la raison, la nation et la science.

La raison et la science ne sont donc pas les pôles d'espérance qui ont été rêvés par les Lumières et par le Positivisme qui en est sorti. Ce n'est pas elles qui viendront substituer à la saison en enfer le paradis sur terre. Elles appartiennent, avec le peuple et la nation, au monde anonyme édifié par la race inférieure, celle dans laquelle Blake voit, quatre-vingts ans avant Rimbaud, le symbole de la passivité et de l'asservissement institutionnels. Le verdict coléreux porté sur le passé est la parole obligée du créateur qui ne peut ni l'atteindre, ni le détruire, et qui, de clairvoyant forcené mais impossible du temps révolu, se fait le voyant infernal du futur.

Aucun texte sacré ne vient lui barrer la route dans sa remontée vers le point d'origine. Du reste, rien n'indique qu'il s'évertue à rejoindre celui-ci : il ne se souvient pas, déclare-t-il, plus *loin que cette terre et le christianisme...* Cependant, si Rimbaud ne recherche pas au départ le Dieu oblitéré par les ténèbres violentes de l'Ancien Testament, le thème de la quête du dieu métaphysique s'imposera à lui ultérieurement. Ce qu'il trouve en travers de son chemin, ce n'est pas le sacré, c'est au contraire le *sang païen*, vecteur anonyme et insondable d'une civilisation qui est venue *échouer en lui*, à la façon d'une lame de fond de la durée inconnaissable venant se briser sur l'inexplicable particularité présente de son existence et lui signifiant à lui, relicté esseulée de l'Histoire (*toujours seul, sans famille, etc.*), qu'il est l'échec (*j'ai toujours été race inférieure, etc.*) ; c'est en lui et en personne d'autre qu'une certaine civilisation vient *échouer*. Dans ce processus, le sacré, répétons-le, n'est pas en cause; bien plus, il est avidement, tragiquement, presque humblement réclamé :

Le sang païen revient, l'Esprit est proche, pourquoi Christ ne m'aide-t-il pas, en donnant à mon âme noblesse et liberté. Hélas ! L'évangile a passé. L'évangile ! l'évangile. J'attends Dieu avec gourmandise. Je suis de race inférieure de toute éternité.

En dépit des apparences, ce texte n'a rien du cri mystique ni du regret de la foi perdue. En clamant que l'Esprit est proche, Rimbaud ne songe pas à l'esprit divin, dont il affirme pourtant qu'il l'attend avec gourmandise, et il n'espère plus le découvrir dans la lecture du texte sacré: l'évangile à passé. L'Esprit entrevu est celui de la science :

La science, la nouvelle noblesse. Le progrès. Le monde marche! Pourquoi ne tournerait-il pas? C'est la vision des nombres. Nous allons à l'ESPRIT.

Cependant, l'aporie à laquelle se heurte Rimbaud tient précisément au fait que le nouvel espoir de la science, l'évangile du positivisme et du socialisme utopique, intervient au moment où l'évangile du Christ lui est devenu illisible. Son drame est d'être le génie précoce capable de percevoir la rupture entre les deux annonces

occidentales de l'euphorie du futur: la foi et le savoir absolu. « Rimbaud, a écrit René Char, est le premier poète d'une civilisation non encore apparue⁴. »

Le disciple manqué du Christ invoque encore le dieu mondain et l'opacité du temps historique exprime, pour une part au moins, sa condition infernale. Celle-ci est, à tout prendre, positive dans la mesure où elle le condamne à la création, à cet enfer de la *ποίησις* que Blake identifie à *l'actif qui jaillit de l'énergie*. Elle est négative en ce qu'elle motive le poème désespéré à l'ordre éthique de la mondanéité et non à l'ordre métaphysique. Ceci a pour effet de lancer le héros de la *Saison* dans un combat paradoxal, livré à la fois contre le dieu mondain (qui ne lui oppose qu'une résistance passive parce qu'il s'est effacé dans le passé incernable de la race) et contre Satan, maître du monde, qui le condamne à l'ignorance du passé dont il résulte et à la tâche démesurée de la création future. L'issue du combat prendra du reste la forme de la démission dans le déni ultérieur des pouvoirs du langage et la récurrence corrélative de la tentation éthique.

S'il est impossible de remonter le temps de la race, au moins peut-on tenter de remonter celui de la vie. *Pauvre innocent*, s'écrie l'esclave du baptême, *l'enfer ne peut attaquer les païens... C'est encore la vie... Ah ! remonter à la vie !*

De *Mauvais sang* à *Nuit de l'enfer*, le mouvement s'intériorise et quitte le temps du monde pour pénétrer dans le temps subjectif ; la trajectoire du héros part de la déréliction infernale de la conscience au terme de l'Histoire et aboutit à la vision édénique de l'enfance païenne — innocente parce qu'elle n'a pas encore perçu l'asservissement historique légué par le baptême. Ce dernier ne doit laver aucune faute antérieure, il est au contraire le rituel civilisateur par lequel la conscience de la faute se trouve instaurée. Celui qui affirmait ne pas se souvenir plus loin que le christianisme dans le temps du monde, fait maintenant retour en-deçà de la religion de la race dans le temps intime et aborde aux rivages de l'innocence païenne où le spectre de la damnation n'a pas encore fait son apparition. Ce mouvement de la réversibilité n'est pourtant pas celui de l'annulation, car le héros qui vitupérait l'invisibilité de l'origine historique n'a pas quitté le présent infernal du simple fait qu'il a maintenant, dans le temps de la conscience intime, la vision anté-baptismale de la perfection première. C'est

⁴ René Char, *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, 1965, p. 102 (cité par S. Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, éd. du Seuil, 1978, p. 99).

encore des hauteurs de l'enfer que le créateur obligatoire se voit dans l'innocence du paganisme intérieur, innocence qui est à la fois anté-baptismale et anté-créatrice parce que la civilisation n'est pas encore, qui va requérir son génie. Le créateur scrute désormais le non-créateur. Ce retour vers le temps de la vie est des plus périlleux. En renonçant à percer les ténèbres du temps historique, le clairvoyant du monde et le voyant de la *ποίησις* quittent l'un et l'autre la scène et cèdent la place à un observateur rivé à la contingence de l'introspection : la conscience empirique s'impose et oblitère les tentatives avortées de la conscience transcendante. Aussi, Rimbaud nous force-t-il, en dépit de toutes les réticences que nous serions enclin à manifester à l'endroit de ce revirement, à revenir à la particularité de la biographie.

L'Adieu qui clôt *Une saison en enfer* est l'adieu à la métaphysique. L'enlèvement éthique est total. Le héros infernal voué à la scrutation du temps ne vitupère plus la race et n'annonce plus qu'il va *dévoiler tous les mystères*, surtout ceux du passé et de l'avenir, par la force de son génie. La foi dans le pouvoir créateur est morte et cède la place au chapelet des bonnes résolutions. Sans doute l'ex-voyant et clairvoyant dresse-t-il avec le même brio que naguère le bilan du défunt maître en fantasmagories :

J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels.

mais la repentance et la soumission au dieu mondain l'emportent :

Eh bien! Je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emporté ! Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan !

Un dernier doute subsiste :

Suis je trompé ? La charité serait-elle sœur de la mort, pour moi ?

que vient aussitôt effacer une formule de contrition que l'on croirait tirée du livre de prières qu'Arthur tient à la main sur la photo de 1866, où on le voit en premier communiant à côté de son frère Frédéric :

Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonges.

Que ce retour au conformisme éthique ne soit nullement simulé, est peut-être ce qu'il y a de plus consternant dans cette mort du héros, où le *confiteor* de l'enfant sage tient lieu de marche funèbre. On imagine les invectives de Nietzsche passant de l'inventeur de nouvelles chairs et du mage dispensé de toute morale, aux repentirs de celui qui se veut le bon jeune homme de Charleville après les fureurs du grenier de Roche.

Si l'abolition de l'espérance entraîne celle du lendemain, elle n'annule pas pour autant l'obligation morale, découverte *in extremis* par l'ex-voyant :

Plus de lendemain
Braises de satin
Votre ardeur
Est le devoir

Voici prononcé, en fin de compte, l'impératif catégorique du héros qui n'a pas percé le passé et pour lequel l'avenir accompli dans la consolidation du temps est le supplice par excellence. Mais peut-être ne faut-il pas voir dans ce postulat inattendu de la raison pratique, et dans le reste du poème, autre chose que ce que le poète lui-même annonce, en l'occurrence *une expression bouffonne et égarée au possible*. Le texte montre du reste que ce *devoir* si hautement proclamé n'est orienté vers aucune valeur d'action et ne traduit finalement aucune intentionnalité éthique, ni même la reconnaissance simplement réaliste de l'ordre éthique :

Je vis que tous les êtres ont une fatalité de bonheur : l'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque force, un énervement. La morale est la faiblesse de la cervelle.

Ainsi donc, l'enlèvement moral est malgré tout condamné. Il subit le même sort que l'enfer de la création auquel il s'était substitué. Le héros déchu change d'enfer, sans plus. L'éternité retrouvée dans la formule de l'impératif catégorique est le cadeau empoisonné du dieu mondain, qui récompense l'épreuve du temps par un non-temps, l'action par l'impossibilité de l'acte. Le devoir absolu, qui est asservissement à l'acte accompli pour lui-même dans le temps, est donc la fin de l'espérance et du projet. Faute de s'être maintenue dans l'enfer de la création, l'action perd sa valence de ποιησις et n'est plus *qu'une façon de gâcher quelque force*, très précisément cette énergie dans laquelle Blake voyait la vertu majeure de l'inférieur. Rimbaud sombre dans la morale, loi mondaine de l'action, comme Faust sombre dans la magie répétitive, laquelle n'est, elle aussi, que le substitut de l'action créatrice. Mais alors que Faust accepte la damnation comme prix de la liberté du temps dans l'entrevision de la dialectique originelle de Dieu et de Satan, Rimbaud refuse l'inférieur au profit de l'aliénation mondaine. Le *Cogito* du poète n'aboutit pas. Le poète qui a voulu la liberté dans le salut n'est plus posté sur *la plus haute tour*, il n'est plus pour lui, de *temps dont on s'éprenne*. Il renie son œuvre et toute sa puissance créatrice d'hier pour se constituer prisonnier du dieu mondain prometteur du temps nul. Son séjour en enfer n'aura été qu'un purgatoire. Il n'aura duré qu'une *saison*. L'épisode de la *Saison* n'est pas le temps de la révolte parce qu'il n'est pas le temps de la finitude assumée, cette finitude au sein de laquelle *l'inférieur* n'est que le langage créateur de la poésie, le seul acte de l'homme capable de donner sa mesure à la démesure de ce que Hegel a appelé le savoir absolu, Schopenhauer la volonté du monde, Nietzsche la volonté de puissance — celle qui s'exprime d'ailleurs chez ce dernier dans un poème à la fois empreint de fureur inférieure et de pitié pour l'humain.

Copyright © 1986 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Georges Thinès, *William Blake et Arthur Rimbaud : deux visions de l'inférieur* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1986. Disponible sur :

< www.arlfb.be >