



**VOYANCE, CROYANCE, CONNAISSANCE.
RIMBAUD «CRITIQUE» DE LA SCIENCE**

Marco Settimini

Universidade Nova de Lisboa - CEIL

Resumo

Desde Lucrécio até Aldous Huxley, a literatura interessou-se sempre pela ciência enquanto conhecimento do cosmo e dos homens, de que seria descritora ou crítica. Todavia a modernidade é tocada por uma ruptura entre o saber científico e poético, sendo que a antiga mestiçagem das cognições é substituída por uma crise, apesar de que a ciência e a filosofia contemporâneas tenham começado a criticar o dualismo cartesiano e o racionalismo iluminista, que Horkheimer e Adorno descrevem como o carrasco da divindade e do mito, ou seja de todo o imaginário tradicional como horizonte de conhecimento, cuja definição, a partir de Homero, foi muitas vezes caracterizada por intervenções poéticas. Desde um sistema sagrado e circular, marcado por crenças e conhecimentos sintéticos através de mitologias e religiões, nota-se uma mudança para um sistema profano e linear, marcado por um saber analítico através da ciência e das suas aplicações. Na modernidade, o desafio da literatura para com a ciência é portanto aberto, e podemos tomar a « voyance » poética de Rimbaud como uma força crítica que tenta voltar a uma idade do ouro, mas também a definir um novo padrão de homem por vir, para além dos modelos prometeico e faustiano.

Palavras-chave: ciência, conhecimento, mitologia, poesia, Rimbaud

Abstract

From Lucrece to Aldous Huxley, literature has always been interested in science as knowledge of cosmos and men, being its descriptor or critic. However, modernity is marked by a total rupture between scientific and poetical knowledge, the ancient mix of cognitions being replaced by a crisis, even if contemporary science and philosophy have started to criticize cartesian dualism and illuminist rationalism which Horkheimer and Adorno describe as the executioner of goddesses and myths, that is to say all traditional imagery as horizon for knowledge, whose definition, since Homer, had often been characterized by poetical interventions. In this rupture we notice a shift from a sacred circular system marked by synthetic beliefs and cognitions through mythologies and religions to a linear, progressive profane system marked by analytical knowledge and its applications. In modern times, literature's defy to science is then open, and we can take Rimbaud's poetical «voyance» a critical force which tries to get back to a golden age, but also to define a new prototype of man to come, beyond Promethean and Faustian models.

Key-words: science, knowledge, mythology, poetry, Rimbaud



Et les hommes préférèrent les ténèbres à la lumière.

Jean 3,19 – cité par Giacomo Leopardi, *La Ginestra*

Je sais combien ces matières sont obscures; mais de glorieuses espérances ont frappé mon âme du plus vif enthousiasme, et lui ont imprimé le doux amour des Muses. Animé de leur feu, soutenu par mon génie, je parcours des sentiers du Piérus qui ne sont point encore battus; et que nul pied ne foule. J'aime à m'approcher des sources vierges, et à y boire; j'aime à cueillir des fleurs nouvelles, et à me tresser une couronne brillante là où jamais une Muse ne couronna un front humain : d'abord, parce que mes enseignements touchent à de grandes choses, et que je vais affranchissant les cœurs du joug étroit de la superstition ; ensuite, parce que je fais étinceler un vers lumineux sur des matières obscures, et que je revêts toute chose des grâces poétiques. Et ce n'est pas sans raison. Le médecin veut-il faire boire aux enfants l'absinthe amère; il commence par enduire les bords du vase d'un miel pur et doré, afin que leur âge imprévoyant se laisse prendre à cette illusion des lèvres, et qu'ils avalent le noir breuvage. Jouets plutôt que victimes du mensonge, car ils recouvrent ainsi les forces et la santé. De même, comme nos enseignements paraissent amers à ceux qui ne les ont point encore savourés, et que la foule les rejette, j'ai voulu t'exposer ce système dans la langue mélodieuse des Piérides, et le dorer, en quelque sorte, du miel de la poésie ; espérant retenir ton âme suspendue à mes vers, tandis que je te ferai voir toute la nature des choses avec son ajustement harmonieux et sa forme.

LUCRÈCE – *De la nature des choses*¹.

Ceci est un fragment du magnifique poème de Lucrèce, *De rerum natura*, dans la traduction de Nisard. Ce poème constitue une véritable cosmologie, un grand tableau de l'ordre « des choses de la nature », tableau dans lequel le poète latin réalise une ample description des majeurs sujets philosophiques et scientifiques : la composition de la matière, ses principes de conservation, ses mouvements, la question de la structure de l'univers, de sa finitude ou infinitude, le problème des maladies, celui du climat et celui de l'évolution de l'homme. Dans ce livre, la littérature, avec son langage, tente une sorte de divulgation à travers le chant poétique, en transfigurant un contenu qui peut être, ou apparaître, dur, en le développant entre autres à travers l'observation directe et l'intuition individuelle, en revenant de la philosophie analytique et systématique d'Aristote à l'ancienne pensée syncrétique, aux cosmogonies et aux théogonies, bien évidemment hors de tout empirisme moderne et c'est-à-dire hors du système de vérification que la méthode positiviste a imposé.

Bien après Lucrèce, deux autres importants exemples du rapport entre poésie et science nous viennent de la littérature italienne : Dante et Leopardi. Chez le premier on peut aisément découvrir dans sa *Divina Commedia* une construction cosmogonique et théogonique, à l'intérieur d'un cadre biographique essentiellement fictif, construction qui se fonde autant sur l'imagination poétique de l'auteur que sur une solide base scientifique, mathématique et astronomique, de son temps, et qui ne manque pas de donner aussi bien une image narrative de voyage mystique en

¹ In *Œuvres complètes* (tr. fr.) Paris : Didot, 1858, livre I, vv. 922-950.



forme allégorique, que des références aux connaissances de son temps de type symbolique, numérogique, astrologique et cosmologique².

Chez le deuxième, il faut remarquer tout d'abord un intérêt pour les sciences, et surtout pour l'astronomie, intérêt qu'il a cultivé depuis l'enfance, dont il écrit une histoire à l'âge de quinze ans, *Storia dell'Astronomia*, et qu'imprègne, surtout à travers la figure de la lune, que nous retrouvons dans ses chants et en particulier dans celui *Alla Luna* et dans le *Canto di un pastore errante dell'Asia*, mais aussi dans les magnifiques visions de la nature des *Operette morali*, œuvre en prose dans laquelle il opère une magnifique transfiguration du langage astronomique, et scientifique plus en général, dans le domaine des sentiments, des visions et des intuitions humaines. Et bien que la foi de Leopardi dans la connaissance scientifique et ses vérités ait été forte, pendant sa vie, relevable avec aisance dans son *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, où il critique les croyances des anciens, avec le temps elle s'est tout à fait écroulée. Ou bien, c'est le poète même qui a su la dépasser, comme il l'explique dans son recueil de pensées philosophiques intimes, le *Zibaldone*, jusqu'à parvenir à une critique bien précise de ce qu'il appelle la république scientifique européenne, qui serait responsable, d'après le poète, de la création d'un système simplificateur qui tend à rendre le monde uniforme et les hommes mécanisés, un ordre auquel il oppose celui du beau, tout comme aux concepts de la science les images du langage poétique dans sa tentative de dire les choses de la nature. *La Ginestra*, son dernier chant, sera alors une invitation virile contre tout renoncement, mais aussi un cri d'horreur face aux résultats de la rupture de l'harmonie entre l'homme et la nature et face aux efforts inutiles du premier dans sa lutte par les moyens de la connaissance : « *Le magnifiche sorti e progressive* ».

Or, tout discours sur le rapport entre science, connaissance et poésie, en particulier dans un horizon de *crise* comme celui de la modernité occidentale, mérite quelques considérations sur le rapport entre ce qui d'un côté est la nature matérielle et son unité, son harmonie, le *cosmos*, et de l'autre la science et la conscience, voire la perception, la construction de l'imaginaire et de la réalité à travers les images, qu'elles soient figuratives ou verbales, de la part de l'homme. Pour aborder ce sujet, cette fois à partir de nos jours, plus de deux mille ans après Lucrèce et presque trois siècles après Leopardi, siècles marqués par une accélération inouïe des techniques scientifiques, notamment par une très violente modification de l'*épistème*, la connaissance, et de la *doxa*, c'est-à-dire les opinions déterminées par les formes de croyance et d'imagination, si l'on se réfère à cette structure du savoir précisée par Platon, qui dans son texte *Ion* exclut la parole poétique de la véritable connaissance, en lui laissant par contre les équivoques honneurs d'une éventuelle inspiration divine. Mais il faut aussi remarquer que pendant les dernières années de nouvelles perspectives ont été développées dans les champs scientifique et philosophique, qui visent à contredire le dualisme dérivé du cartésianisme, entre l'idéal rationaliste et les passions du corps et de l'âme.

² Voir : GUENON, René – *L'Ésotérisme de Dante*. 1^e éd. Paris: Bosse, 1925.



Des formes de cette récente réfutation de la méthode cartésienne ont été, entre autres, la démonstration et le soutien d'une recherche qui avance grâce à l'anarchisme épistémologique, de la part de Paul Feyerabend³, aussi bien que les recherches neuroscientifiques de Damásio⁴. Mais aussi le cas de la philosophie de Deleuze⁵, qui a emmené dans la pensée ontologique les intuitions des arts, tout en employant, parallèlement, des concepts empruntés des disciplines scientifiques dans l'analyse des œuvres artistiques, par exemple l'idée d'« espace odologique » pour décrire des images cinématographiques, jusqu'à développer une nouvelle théorie des plans de la pensée, avec la science, l'art et la philosophie conçues comme trois disciplines indépendantes et en même temps s'entrecroisant sur un seul « plan d'immanence ». D'autres philosophes, comme Maurice Merleau-Ponty avec la peinture de Paul Cézanne, et Martin Heidegger avec la poésie de Friedrich Hölderlin⁶, avaient anticipé ces perspectives, tout comme Horkheimer et Adorno avaient initié déjà pendant la IIe Guerre mondiale une critique claire et nette de la réduction de l'art à un double du système idéologique dominant et à une science transfigurée en esthétisme, dans une série de signes autonomes par rapport au monde.

De tout temps, l'*Aufklärung*, au sens le plus large de pensée en progrès, a eu pour but de libérer les hommes de la peur et de les rendre souverains. Mais la terre, entièrement « éclairée », resplendit sous le signe des calamités triomphant partout. Le programme d'*Aufklärung* avait pour but de libérer le monde de la magie. Elle se proposait de détruire les mythes [...].⁷

La Raison, le soi-disant « Illuminisme », veut effectivement, comme le disent Horkheimer et Adorno, que l'homme en finisse avec les cosmologies, les idoles, la magie, l'animisme, les dieux et les démons, avec tout qui serait superstition pour la simple raison qu'il ne tombe pas dans le domaine et sous les lois de la science moderne, de l'entendement de la Raison qui « doit dominer la nature démythifiée. Le savoir, qui est un pouvoir, ne connaît pas de limites ni dans l'esclavage auquel la créature est réduite, ni dans la complaisance à l'égard des maîtres de ce monde. De

³ Voir : FEYERABEND, Paul – *Against Method : Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, 1^e éd. 1975, tr. fr. *Contre la méthode : Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris : éd. du Seuil, 1979.

⁴ Voir : DAMÁSIO, António – *Descartes' Error : Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York : Gossett-Putnam, 1994, tr. fr. *L'Erreur de Descartes : La raison des émotions*, tr. fr. Paris : Odile Jacob, 1995 ; *The Feeling of What Happens : Body and Emotion in the Making of Consciousness*, 1^e éd. New York : Harcourt, 1999, tr. fr. *Le Sentiment même de soi : Corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999 ; *Looking for Spinoza : Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, 1^e éd. New York : Harcourt, 2003, tr. fr. *Spinoza avait raison : Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris : Odile Jacob, 2003.

⁵ Voir : DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix – *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, 1^e éd. Paris: éd. de Minuit, 1980 ; *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, 1^e éd. Paris : éd. de Minuit, 1991 ; DELEUZE, Gilles – *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, 1^e éd. Paris : éd. de Minuit, 1983.

⁶ Voir : MERLEAU-PONTY, Maurice – *Sens et non-sens*, 1^e ed. Paris : Nagel, 1948 ; *L'Œil et l'esprit*, 1^e éd. Paris : Gallimard, 1960 ; HEIDEGGER, Martin - *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 1^e éd. Frankfurt am Main : Klostermann, 1951, tr. fr. *Approche de Hölderlin*, Paris : Gallimard, 1962.

⁷ HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. – *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, 1^e éd. Amsterdam : Querido, 1947, tr. fr. *La Dialectique de la Raison : Fragments philosophiques*, Paris : Gallimard, 1974, p. 21.



même qu'il sert tous les objectifs de l'économie bourgeoise à l'usine et sur le champ de bataille, il est aux ordres de ceux qui entreprennent quelque chose [...]. » D'après Horkheimer et Adorno, « [l]a doctrine des prêtres était symbolique dans le sens où elle faisait coïncider le signe et l'image. Les hiéroglyphes montrent bien qu'à l'origine les mots avaient également une fonction picturale. Cette fonction a été transférée aux mythes. Les mythes, comme les rites magiques, signifient la nature se répétant elle-même. Elle est au cœur du symbolisme [...]. »

Les mythes, tout comme un rituel, sont une représentation de l'Être éternel et une forme de connaissance directe et intuitive, comme peut l'être la littérature, et non pas positiviste, comme le nécessite la science moderne, des dynamiques et des lois du cosmos. Mais : « Tout ce qui ne se conforme pas aux critères de calcul et de l'utilité est suspect à la Raison. » On constatera donc, qu'avec l'affirmation de la Raison, « les hommes renoncent au sens. Ils remplacent le concept par la formule, la cause par la règle [...]. » Et dans l'évolution de cet « Illuminisme », les dynamiques qui le caractérisèrent « eurent pour résultat son accouplement avec des concepts creux et des expériences incohérentes » dus par exemple à la partialité des connaissances scientifiques, dont l'essence même n'est que la technique. Sous les coups de la lutte contre la crédulité, c'est-à-dire du savoir scientifique, du doute systématique, du raisonnement visé à l'efficacité de la méthode et au fonctionnement pratique, les mythes tombent, « victimes de l'*Aufklärung* »⁸.

Si le défi entre les deux discours, scientifique et poétique, est toujours ouvert, c'est donc parce que la *crise* de ces deux savoirs, qui s'ouvre en toute probabilité avec la formulation d'une division des manières des connaissances donné par Platon dans la *République* a remplacé, peut-être définitivement avec l'empire de la « Raison » et de l'« Illuminisme », leur harmonie, leur *crase* (le mot *krisis* venant du grec ancien « *krino* », *je sépare*, et « *kràsis* » de *kerànnymi*, soit *je mélange*) à travers cette rupture opérée par le positivisme et les « Lumières » et par l'instauration d'une société sécularisée, laïque et industrielle (dominée par les idéologies, qui se veulent « sciences », économique et sociale, et par la technique). Le résultat, dans le panorama littéraire des siècles XIXe et XXe, marqués par l'accomplissement de la modernité occidentale, est par contre très complexe, car à côté d'une série d'auteurs caractérisés par une attitude « scientifique », dans les différentes déclinaisons que ce terme peut subir, de E. A. Poe et Zola à Aldous Huxley en passant par l'italien Primo Levi, il y a aussi des violents critiques, comme Rimbaud, sur lequel nous allons nous arrêter dans la deuxième partie de ces notes, ou comme Dostoïevski et D. H. Lawrence, comme Louis-Ferdinand Céline et Henry Miller, comme Jean Giono et Lawrence Durrell (bien qu'en quête d'une méthode de fiction scientifique, dans son œuvre, *Le Quatuor d'Alexandrie*), ou bien comme l'Alberto Caeiro (surtout avec *Todas as opiniões que há sobre a natureza*, l'un de ses *Poemas inconjuntos*) de Pessoa, un auteur systématiquement multiple et schizophrène dans ses positions.

⁸ *Idem*, pp. 22-24. Voir, sur la destruction des mythes, les pp. 24-34.



En amplifiant le champ d'observation à toutes les formes d'art et de spectacle, on pourrait y remarquer, par exemple, les rapports entre la science et les techniques les plus modernes de peinture mais aussi d'exposition qui se veut universelle⁹. Mais en elle-même, la littérature peut être prise, toute seule, comme une ample table symptomatologique et comme une magnifique force critique. Les rencontres entre la science et la littérature, au cours de l'histoire sont d'ailleurs multiples et riches de signes et de significations. On pourrait parler aussi des études scientifiques *sur* la littérature tout comme des interventions de la science *sur* l'art par le moyen de ses dérivés techniques, qui ont permis la reproductibilité des œuvres d'art¹⁰. Ou, en changeant de genre de question, on pourrait remarquer, en nous appuyant sur les analyses Fritjof Capra¹¹, que la physique est simplement en train de découvrir ce qu'une discipline comme le Tao dit depuis des siècles, tradition qui se fonde sur les écrits de Lao-tseu, d'ailleurs pas dépourvus d'un ton poétique.

Nous pouvons aussi constater l'existence, bien au-delà de certains cas épisodiques, d'échanges de mots, de figures, de méthodes, voire d'images et d'imaginaire, entre science et littérature, l'existence d'un défi profond et tout à fait ouvert entre leurs deux langages et leurs deux systèmes d'images et mythologies, avec une véritable friction qui dans la modernité se décline spécialement dans la force critique de la poésie face à la science, puissance des mots qui provoque un tourbillon dans les éléments qui, d'après Platon, constitueraient le système de la connaissance, Platon qui ouvrit la fracture entre mythe et science, en remarquant le rôle fondamental de l'intuition intellectuelle, tout en déclassant la croyance dans ce qu'il appela *doxa*. Mais si nous considérons la science et la littérature comme deux forces plastiques, pour employer un terme nietzschéen, qui modèlent le monde et les hommes, leurs corps, leurs âmes, leurs actions, leurs connaissances et conscience d'eux-mêmes et du cosmos et du rapport entre eux-mêmes et le cosmos, on y détectera deux phénomènes d'énorme complexité, qui ne peuvent qu'échapper aux analyses les plus tranchantes, et qui opèrent toute une série de modifications anthropologiques, psychiques, phylogénétiques, sociologiques, culturelles qui modèlent, le monde, les hommes et leur vie à travers des mythologies, des symboles, des images de la « nature des choses », c'est-à-dire du cosmos, de ses principes, de ses formes, de ses dynamiques dont la science tente de donner l'interprétation la plus cohérente.

⁹ « Qu'on nous permette un petit souvenir personnel. À l'Exposition de 1900, nous étions encore bien jeune, mais nous avons gardé le souvenir quand même bien vivace, que c'était une énorme brutalité. Des pieds partout, des pieds partout et des poussières en nuages si épais qu'on pouvait les toucher. Des gens interminables défilant, pilonnant, écrasant l'Exposition, et puis ce trottoir roulant qui grinçait jusqu'à la galerie de machines, pleine, pour la première fois, de métaux en torture, de menaces colossales, de catastrophes en suspens. La vie moderne commençait. » (CELINE, Louis-Ferdinand – *Hommage à Zola* (1933), in [éd. par DAUPHIN, J.-P., GODARD, H.] *Cahiers Céline 1 : Céline et l'actualité littéraire 1932-1957*, 1^e éd. Paris : Gallimard, 1976, p. 78).

¹⁰ BENJAMIN, Walter – *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-1939), in [éd. par ADORNO, T. W.] *Schriften*, tome I, 1^e éd. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1955, tr. fr. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in *Œuvres*, tome III, Paris : Gallimard, 2000.

¹¹ CAPRA, Fritjof – *The Tao of Physics*, 1^e éd. Berkeley : Shambhala, 1975, tr. fr. *Le Tao de la physique*, Paris : Tchou, 1979.



Une explication qui par contre, d'après un auteur éminemment opposé à la modernité comme l'était Guénon, aurait des limites précisément à cause de son empirisme et de son fonctionnalisme. « Les modernes, en général, ne conçoivent pas d'autre science que celle des choses [...] matérielles, car c'est à celles-ci seulement que peut s'appliquer le point de vue quantitatif ; et la prétention de réduire la qualité à la quantité est très caractéristique de la science moderne. Et les différentes branches de cette science, [...] n'ont pas un caractère de connaissance désintéressée, et que, même pour ceux qui croient à leur valeur spéculative, celle-ci n'est guère qu'un masque sous lequel se cachent des préoccupations toutes pratiques, mais qui permet de garder l'illusion d'une fausse intellectualité. » La thèse que Guénon affirme est donc que : « Dans ces conditions, l'industrie n'est plus seulement une application de la science [...] ; elle en devient comme la raison d'être et la justification, de sorte que, ici encore, les rapports normaux se trouvent renversés [...]. » Et puis, plus gravement, encore : « le fait que les applications pratiques ne sont nullement empêchées par là montre que cette science est bien orientée uniquement dans un sens intéressé, que c'est l'industrie qui est le seul but réel de toutes ses recherches. »¹² Plus poétiquement, Rimbaud écrit : « " Rien n'est vanité ; à la science, et en avant ! " crie l'Ecclésiaste moderne »¹³.

Ces forces plastiques, à leur tour plastiquement modifiables, ne sont par contre, si l'on assume le point de vue et l'on emploie le vocabulaire des sciences humaines, que la culture, soit le filtre à travers lequel les hommes voient, sentent, lisent et se représentent le monde. Une dimension dans laquelle les symboles de l'art et de la science jouent un rôle fondamental, en particulier dans le contexte de la modernité occidentale, dans lequel, plus ou moins fatalement, le religieux et le mythologique ont été progressivement expurgés à cause ou en direction d'une grandissante ignorance au niveau métaphysique et religieux, que la sagesse *Véda* associe au *Kali-Yuga*, l'âge sombre dite aussi du fer, par la mythologie grecque, c'est-à-dire l'époque dans laquelle les connaissances et les consciences humaines virent et se focalisent sur les données matérielles (comme il se passe, à un niveau extrême, dans la science), au lieu de l'âme et du plan plus spirituel (comme il se passe, traditionnellement, dans les religions), avec l'imposition d'une idéologie du progrès et d'une analytique du monde qui se veut objective. Deux instances pour lesquelles, soit dit en passant, la nature aussi bien que l'art, les religions aussi bien que les mythologies, ne sont que des *objets*.

Mais finalement les mythes du monde moderne ont, comme l'explique bien Mircea Eliade, un rôle similaire à celui qu'avaient ceux des sociétés archaïques. C'est-à-dire celui de fondement de la vie sociale, avec une vérité absolue et une histoire sacrée, en représentant des formes de croyance et de pensée au niveau collectif, comme l'ont fait et le font dans la modernité des mythes économiques et sociaux comme le marxisme, le libéralisme et le libertarisme, ou les fêtes profanes du divertissement et les faux mythes du spectacle, ou encore, au niveau individuel, comme le fait l'acte de la lecture. Une sorte de reformulation profane des valeurs

¹² GUENON, René – *La Crise du monde moderne*, 3 éd. Paris : Gallimard, 1973, pp. 148-158.

¹³ RIMBAUD, Arthur – *Une Saison en enfer* (1873), in *Œuvres complètes*, 1^e éd. Paris : Laffont, 2004, p. 155.



sacrées, dans la tentative de sortir du temps mécanisé du monde sécularisé et profondément technique, afin de retrouver un sens des choses et l'intensification de la réalité qui caractérisait le sacré¹⁴.

S'il y a une série des dynamiques sélectives de *désacralisation et résacralisation* des vérités et de l'histoire qui de toute manière demeurera toujours essentiellement fausse, diraient les nietzschéens, il y a de toute façon une différence fondamentale sur le plan temporel entre deux classes de mythes, celle archaïque, traditionnelle et celle moderne, sécularisée. Car les mythes anciens étaient, comme le dit Mircea Eliade, *in illo tempore*, et c'est-à-dire atemporels et éternels comme Dieu, soit des origines qui revenaient grâce aux rituels et à la sacralisation du monde et de la vie à travers une répétition symbolique liée au modèle fondamental, comme celui de la création, répété par exemple grâce à la hiérogamie sacrée de l'Homme avec la Femme. Le mythe de la science de la modernité, au contraire, est celui d'un progrès téléologique, et non pas eschatologique, et relativiste car variable dans ses vérités, si bien que tendanciellement totalitaire dans ses lois positivistes et dans son contrôle de ce qui peut être conçu en tant que savoir et des manières d'y parvenir.

La religion et la mythologie traditionnelles étaient d'ailleurs la *loi* et la *foi* sacrées et éternelles, et le moyen, désormais défini comme *pré-scientifique*, bien évidemment par la science moderne elle-même, pour interpréter le monde et s'y orienter, et pour intensifier la réalité, en construisant une *épistème* d'où naissaient, surtout à travers la ferveur créatrice des artistes, les œuvres qui à leur tour contribuaient à définir le savoir et des mythes. Mais il faut souligner que trois différences capitales émergent entre les deux croyances, celle des religions traditionnelles et celle des sciences progressives. Car à la synthèse et à l'organicité sur un même plan des trois niveaux, soit la « nature des choses », la conscience humaine et l'acte de création, et au repère surhumain du modèle dans la structure sacré, tous liés à une conception cyclique du monde, s'oppose la rupture de l'harmonie des trois aspects, avec une idée humaniste du monde et une conception linéaire du temps.¹⁵

¹⁴ Voir : ELIADE, Mircea – *Mythe, rêves et mystères*, 1^e éd. Paris : Gallimard, 1957 ; *Heilige und das Profane : Vom Wesen des Religiösen*, 1^e éd. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1957 (3^e éd. 1987), tr. fr. *Le Sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 1987.

¹⁵ « L'histoire vraie lui révèle le Grand Temps, le temps mythique, qui est la véritable source de tout être et de tout événement cosmique. C'est parce qu'il peut dépasser sa " situation " historiquement conditionnée et réussit à déchirer le voile illusoire créé par le temps profane, c'est-à-dire par sa propre " histoire ", qu'Indra est guéri de son orgueil et de son ignorance ; en termes chrétiens, il est " sauvé ". Et cette fonction rédemptrice du mythe joue non seulement pour Indra, mais aussi pour chacun des humains qui écoute son aventure. Transcender le temps profane, retrouver les Grand Temps mythique, équivaut à une révélation de la réalité ultime. Réalité strictement métaphysique qui ne peut être approché autrement qu'à travers les mythes et les symboles. » (ELIADE, Mircea – *Images et symboles : Essais sur le symbolisme magico-religieux*, 3^e éd. Paris : Gallimard, 1980, p. 86). Dans la modernité on est dans un paradigme non pas du cycle (*kyklos*), ni dans une spirale eschatologique, mais progressif, avec un fin et un homme qui est sorti de l'harmonie de la nature à travers une science et une technique (*technè*) sans limites précisément parce que la tradition des cycles passés, avec laquelle l'action humaine devait se rapporter, à été éliminée, et on ne peut plus contrôler la volonté (*hybris*) de connaissance (le modèle Ulysse) et d'action (le modèle Prométhée) qui constituaient les plus grands péchés, d'après la sagesse grecque. La science, dans la modernité occidentale, veut au contraire le contrôle de



Il se peut que *désormais seulement un dieu puisse nous sauver*, comme l'a affirmé autrefois Heidegger, et certainement l'ouverture du langage dont est capable la poésie à ses plus hauts niveaux, comme chez Hölderlin, nous indique une direction qui est tout à fait autre par rapport à celle de la science au sens moderne du terme, avec toute la tension métaphysique de l'écriture à se replonger dans les sources originales, en visant, dans un mouvement *opposé au progrès*, la recherche d'un horizon de sens et surtout une croyance. Cela peut être aussi la croyance au monde qu'on trouve, en manque de Dieu, en forme de défi immanent, car lui-même *croit à cette absence*, chez Deleuze, qui conçoit cette immanence pure, en particulier en relation aux cinéastes de culture catholique et aux images du corps, dans un monde abordé dans son devenir, au-deçà de toute religion ou mythologie, y comprise, bien entendu, celle du rationalisme, dont le philosophe français fait une critique totale¹⁶.

Sa réponse est d'ailleurs plutôt celle de la nécessité d'une croyance qui correspond à un véritable état *perceptif et sensoriel* de « voyance », qui, soit dit en passant, ne semblerait qu'une version immanente et profane de la transe chamanique, bien qu'en absence de toute divinité. Et la référence directe de Deleuze est évidemment Rimbaud avec sa vision du « Je est un autre », expliquée dans ses célèbres lettres, une idée que le philosophe parisien a bien appliqué au cinéma et à certains parmi ses auteurs littéraires préférés et notamment Hermann Melville, James Joyce et Henry Miller, c'est-à-dire l'idée de « travailler afin de se rendre voyant », dans une recherche qui passe par des nouvelles formes (« les intentions d'inconnu réclament des formes nouvelles ») mais en se référant en même temps aux sources du passé, celles des origines éternelles et de la mythologie grecque (« [a]u fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque »)¹⁷.

Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi ? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire on me pense.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* !¹⁸

l'homme sur la nature, d'où une situation, décrite par Spengler, Heidegger et Jünger, où la science et la technique ne sont plus un instrument dirigé, gouverné par l'homme, mais, au contraire, c'est l'homme qui n'est plus qu'une partie d'une machine hors contrôle, un corps à guérir, pour la science médicale, une psyché à adapter, pour la science psychiatrique, un sujet porteur de comportements et de signes à analyser et à gouverner, pour la sociologie et la politique.

¹⁶ Voir : DELEUZE, Gilles – *Cinéma 2 : L'image-temps*, 1^e éd. Paris : éd. de Minuit, 1985.

¹⁷ RIMBAUD, Arthur – «Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871)», in *Correspondance*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 231, p. 230.

¹⁸ RIMBAUD, Arthur – «Lettre à Georges Izambard (13 mai 1871)» et «Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871)», in *Correspondance*, op. cit., p. 224, p. 227.



En retenant la différence fondamentale entre le poète et le philosophe en relation à la présence ou pas, et au rôle des mythes chez l'un et l'autre, il est bien nécessaire aborder le sujet de la croyance, si l'on suit la perspective que Deleuze développe à travers ses concepts nietzschéens, oublier l'idée du *vrai* et du *faux*. Une croyance ne peut en effet être fausse que par rapport à une évaluation a posteriori qui en déclare la *non vérité*, car toute croyance est *une vérité* dans le présent, dans *son* présent. On peut certes y voir des oscillations.¹⁹ Mais le mythe est toujours une fondation de vérité, une forme sensible soit une déformation utile à la décrire, à la faire imaginer, à donner une image à une idée ou à une théorie en employant une *fabulation*, comme chez Platon, qui par contre se positionne hors de la croyance mythologique grecque, en en faisant plutôt un instrument de la pensée rationnelle.

Il faudrait donc distinguer les grecs *d'après* le philosophie de la république idéale, qui ne croyaient plus aux mythes et ceux *d'avant* qui y croyaient, au temps où les historiens et les maîtres à penser étaient des fabulateurs et des poètes, comme l'étaient Homère et Hésiode avec, respectivement, une cosmogonie du visible et une théogonie de l'invisible, ou comme les Orphiques. Au début, c'était Homère et Hésiode. Au début, c'était la poésie. Chez ces auteurs, en effet, l'écriture et la création du mythe se mélangeaient et s'imbriquaient grâce à, ou bien à cause de, l'incapacité à offrir des explications rationnelles des phénomènes, mais avec une puissance de croyance et de création à travers laquelle la poésie offre, en se plongeant dans les origines, une explication des causes et des procédés, le poète étant alors une sorte d'alchimiste qui mélange et unit syncrétiquement mythologie, religion, littérature et science comme connaissance.

Mas a poesia e a filosofia andam tão estreitamente vinculadas uma à outra, que se torna difícil efectuar uma diferenciação, ao menos antes de Anaximandro, que foi o primeiro a escrever em prosa, pois o *logos* tanto designa o discurso poético com a razão intrínseca au discurso poético. A noção criacionista, interposta na relação do *logos* para a poesia, surge como a primeira congénita capacidade de espanto no homem, face a esse sentir-se a si mesmo, e, mais, a esse sentir-se na envolvimento de uma natureza cujos fenómenos se tornam bem evidentes, é certo, mas que esconde a profundidade da razão de ser, parecendo que ela mesma, natureza, aparece aos homens, não segundo a intrínseca realidade, mas como textura de símbolos, que o *logos* tem de interpretar. Mais tarde, *logos* sofre as alterações resultantes da evolução cultural, e, se por um lado continua designando o pensamento do ser, por outro passa a designar o discurso prosódico, por oposição a epos e a melos, que se afirmam como termos designativos das espécies puramente poéticas. Em todo o caso, o que importa assinalar é a capacidade de espanto em face da mundividência, sem cujo espanto a poesia e a filosofia certamente não seriam possíveis, nem como exercício filológico, nem como opção filosófica.²⁰

¹⁹ Voir : VEYNE, Paul – *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? : Essai sur l'imagination constituante*, 1^e éd. Paris : éd. du Seuil, 1983.

²⁰ GOMES, Pinharanda – *Filosofia grega pré-socrática*, 2^e éd. Lisboa : Guimarães, 1994, p. 27.



On ne peut éventuellement pas découvrir la vérité, mais on la réaliserait à travers ou à l'intérieur de l'imaginaire. On en produirait des images, des fétiches, des figurations. Cela représenterait, d'après les sciences dites humaines, une fiction artistique ou, pour les croyants, un symbole du divin et de la vérité. La modernité serait alors aussi une dynamique de « suppression » ou de « profanation » de cet imaginaire²¹, réalisée aujourd'hui en particulier à travers la surcharge d'images et par l'aplatissement du langage, certes lié à l'opérationnalité pragmatique et à la domination technique auxquelles Heidegger, inspiré notamment par le mysticisme chrétien, oppose l'« abandon » de ces relations instaurées chez l'homme dans le monde, afin de retrouver un sens qui demeure caché et qui seul se dévoile avec l'ouverture au mystère et avec la révélation poétique de la vérité.²²

Il faudrait alors regarder au-delà de la mythologie du « type Hamlet », modèle de la pensée dubitative, et de la mythologie du « type Faust », modèle de la volonté de connaissance et de domaine de la nature par le moyen de la technique en quête d'une immortalité qui se révèle au contraire *une non vie*. Ceux-ci sont les deux types d'homme dont nous parle Henry Miller dans son essai sur Rimbaud et qui reviennent aussi à propos de D. H. Lawrence. On parle d'ailleurs des deux auteurs que l'écrivain américain prend en tant que prototypes qui devraient remplacer les susdits modèles, étant à l'opposée deux symboles de l'Homme qui a de la vraie foi, de la vraie croyance en Dieu, dans l'Homme, et dans l'art.²³ Mais, pour le moment,

[à] mesure que s'affaiblit la voix du poète, l'histoire perd de sa signification et l'espérance eschatologique éclate comme une nouvelle et terrifiante aurore sur la conscience humaine. C'est juste maintenant que nous sommes au bord du précipice que nous pouvons réaliser que « tout ce que nous avons appris est faux ». Cette déclaration destructrice se vérifie chaque jour en tout lieu: sur les champs de bataille, dans les laboratoires, à l'usine, dans la presse, à l'école, à l'église. Nous vivons entièrement dans le passé, repus de pensées mortes, de croyances mortes, de sciences mortes. Et c'est le passé qui nous engloutit, pas l'avenir. L'avenir est et sera toujours au poète.²⁴

« Rimbaud a écrit tout ce qui arrive maintenant. »²⁵ Mais il a aussi entrevu une autre forme et une autre méthode de connaissance, à travers la vision et le langage de la poésie. « La clef de ce langage, cela va sans dire, est le symbole, que seul

²¹ « Les juristes romains savaient parfaitement ce que signifie " profaner ". Les choses qui d'une manière ou d'une autre appartiennent aux dieux étaient sacrées ou religieuses. Comme telles, elles se voyaient soustraites au libre usage et au commerce des hommes et on ne pouvait ni les vendre, ni les prêter sur gage ni les céder en usufruit ou les mettre en servitude » (AGAMBEN, Giorgio – *Profanations*, 1^e éd. Roma: Nottetempo, 2005, tr. fr. Paris : Payot & Rivages, 2005, p. 95). Mais le philosophe italien manipule sciemment et à tort l'étymologie du mot « religion » en affirmant qu'elle serait de *re-legare*, éloigner, d'où une séparation, et non pas de *re-ligare*, se lier, notamment à une divinité, ou *re-legare*, relire, ou recueillir à nouveau, soit les deux racines qui ont été toujours reconnues, voire liées l'une à l'autre. (Voir : DERRIDA, Jacques – *Foi et savoir*, 2^e éd Paris : éd. du Seuil, 2001, pp. 49-59).

²² Voir : HEIDEGGER, Martin – *Gelassenheit*, 1^e éd. Stuttgart : Klett-Cotta, 1959.

²³ Voir : MILLER, Henry – *The Time of the Assassins : A Study of Rimbaud*, 1^e éd. New York : New Directions, 1956, tr. fr. *Le Temps des Assassins : Essai sur Rimbaud*, Paris : éd. 10-18, 1984, p. 17.

²⁴ *Idem*, p. 11.

²⁵ *Idem*, p. 12.



détient le créateur. C'est l'alphabet de l'âme, originel et indestructible. »²⁶ C'est alors le Verbe du Poète, d'une connaissance poétique et non pas scientifique, qui se lie aux éléments sensibles dans un empirisme mystique lié à l'intuition la plus haute, divine, de Dieu, du Plus Haut, comme dans le cas extrême des couleurs des lettres, intuition que Rimbaud développe dans le sonnet *Voyelles*, là où il répète, en énumérant les cinq combinaisons du premier vers du poème, qui pourrait être prise comme une sorte d'« Alchimie du Verbe », comme il la nomme dans *Une Saison en enfer*, qui est intuition personnelle ou impersonnelle dans la mystique de la poésie, et non pas proprement une donnée ésotérique²⁷. C'est-à-dire la puissance du poète de verbaliser son savoir intérieur par rapport au monde, en créant son propre monde, ce qui, d'après Miller, serait l'acte suprême de l'artiste :

Chez le poète, les sources de l'action sont souterraines. Beaucoup plus accompli que le reste de l'espèce – et je comprends ici par « poètes » tous ceux qui se situent dans le monde de l'esprit et de l'imagination –, il ne dispose que de la même période de gestation que les autres hommes. [...] Son intelligence des choses est semblable à celle d'un homme venu d'un univers à quatre dimensions [...]. Il est dans notre monde, et non de ce monde ; il obéit à d'autres lois. Sa mission est de nous séduire, de nous rendre insupportable ce monde borné qui nous enserme. Mais seuls sont capables de répondre ceux qui ont mené à terme leur expérience du monde des trois dimensions.²⁸

C'est un énorme geste du genre prométhéen, que Rimbaud même sous-entend alors qu'il dit que « le poète est vraiment voleur de feu » et qu'il passe par l'exploration de sa propre âme, par une connaissance empirique et personnelle du monde, unique car subjective et non pas objective, donc non pas scientifique au sens positiviste du terme (« La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. » – « Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! »²⁹). Et il peut retrouver, par le moyen de la voyance, une connaissance nouvelle, ou bien ancienne, et c'est-à-dire archaïque, de l'*archè* ou *logos* du monde, une connaissance toute autre par rapport à celle vers laquelle notre civilisation moderne tend, la poésie révélant toute sa force critique, toute la passion et toute la foi, mais le monstrueux de l'âme aussi, ce qui serait, comme l'écrit Miller toujours à propos de Rimbaud, un des éléments fondamentaux du véritable artiste.³⁰ C'est

²⁶ *Idem*, p. 94.

²⁷ Bien qu'il existe dans le savoir caballique un système de correspondances entre couleurs et lettres de l'alphabet hébreu. Mais sur terre on est finalement tous des exotéristes, étant des êtres charnels qui, comme le dirait Saint Paul, nécessitent de se convertir constamment, la grâce du Saint-Esprit agissant en nous voyageurs, en nous convertissant vers l'intérieur...

²⁸ MILLER, Henry – *The World of D. H. Lawrence : A Passionate Appreciation*, 1^e éd. Santa Barbara : Capra Press, 1980, tr. fr. *Le Monde de D. H. Lawrence : Une appréciation passionnée*, Paris : Buchet-Chastel, 1986, p. 63.

²⁹ RIMBAUD Arthur – «Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871)», op. cit., p. 229, p. 227.

³⁰ MILLER, Henry – *Le Temps des Assassins*, op. cit., p. 47. « L'art doit provoquer les passions de l'homme, la voyance, la lucidité, le courage et la foi. » (*Ibidem*) D'après une des plus extrêmes provocations de Miller, l'artiste n'est pas forcément juste l'écrivain, mais il peut l'être aussi un politique ou une découverte scientifique... « Quel est l'artiste du verbe qui, ces dernières années, a secoué le monde comme l'a fait Hitler ? Quel poème aujourd'hui a bouleversé le monde comme l'a fait la bombe atomique [...] ? Je n'appelle pas poètes les



d'ailleurs Rimbaud même qui affirme littéralement « qu'il faut être voyant, se faire voyant » et qu'« il s'agit de se faire l'âme monstrueuse »³¹.

Le vrai problème, a souligné Rimbaud, est « *de faire l'âme monstrueuse* ». Non pas hideuse, mais prodigieuse ! Que signifie monstrueux ? [...] La racine du mot est latine ; du verbe *monere*, faire remarquer. Dans la mythologie, le monstrueux est représenté par les harpies, les gorgones, les sphinx, les centaures, les dryades, les sirènes. Ce sont tous des prodiges, dans le sens premier du mot. Ils ont fait échec à la norme, à l'équilibre. Ils ne symbolisent pas autre chose que la peur chez l'homme médiocre. Les âmes craintives voient toujours des monstres sur leur chemin, qu'ils se nomment hippogriffes ou hitlériens. La plus grande terreur de l'homme est l'épanouissement de la conscience. Tout ce qui est terrifiant et redoutable dans la mythologie relève de cette peur. « Qu'on nous fiche la paix ! » demande le médiocre. Mais la règle universelle est que la paix et le calme ne peuvent s'obtenir qu'au prix d'un combat intérieur. L'homme médiocre n'entend pas payer ce prix [...].

Il avait identifié son sort avec celui de l'époque la plus décisive qu'ait jamais connue l'homme. [...] Et quelle est la principale émotion que nous inspirent nos grandes découvertes ? La terreur ! Science sans sagesse, confort sans sécurité, croyance sans foi, tel est notre avenir. La poésie de la vie n'est exprimée qu'en termes de mathématique, de physique, de chimie. Le poète est un paria, une anomalie. Il est en voie d'extinction.³²

La domination et l'exploitation absolue de la vie par la science, l'adoration des forces utilitaires, la grande place laissée au travail, l'importance donnée à la paix dans le monde, la recherche d'une connaissance de soi au travers de l'art, [...] l'étude de l'artiste et de son œuvre comme forme et symbole d'une maladie [...], tout cela donc illustre les tentatives avortées de l'esprit pour reprendre ce que l'âme seule est capable de saisir. [...]

A la suite de l'âme humaine murée dans la mégalopolis, la personnalité est elle aussi condamnée à être murée dans le cerveau-fossile. La grande peur irrationnelle qui a caractérisé toute l'histoire humaine, et que l'artiste n'a jamais cessé d'exploiter, est remplacée maintenant par la peur de la vie, cédant à la névrose un empire auquel nous nous habituons de plus en plus. Le psychologue, qui est le prêtre moderne de la vie, en vient de plus en plus à tenter d'ajuster l'homme à l'impossible condition des choses au lieu de l'aider à suivre sa folie dans le système fou de la vie, au lieu de le pousser à se révolter, à bousculer les structures ou du moins à en modifier les formes extérieures. Avec pour résultat de faire entrer dans la norme ce qui autrefois relevait de la maladie. Dans l'idéologie du prêtre-psychologue, l'image de la maladie devient image de la réalité. En ce sens, toutes les formes d'art moderne apparaissent comme des compensations ou des substituts, des « moyens d'évasion »³³.

C'est à peu près ce que soutenait Aldous Huxley en revenant sur son plus célèbre livre de fiction scientifique, *Le Meilleur des Mondes*, en relation à la normalisation généralisée et à la prévention hygiénique que la science a introduites et de plus en plus imposées, ou qu'elle pourrait imposer, aux êtres humains, à la société et à la monstruosité des âmes dont parlent Rimbaud et Miller, en particulier à travers la science psychiatrique. Mais les symptômes comme les névroses, dit Huxley, sont aussi des forces alliées à l'homme et pas seulement des problèmes, parce qu'ils amènent du conflit, une crise, une remise en question et, dans les meilleurs des cas

gens qui font des vers, avec ou sans rimes, mais l'homme qui est capable de changer profondément le monde. » (*Ibidem*).

³¹ RIMBAUD, Arthur – «Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871)», op. cit., p. 227.

³² MILLER, Henry – *Le Temps des Assassins*, op. cit., pp. 39-40, pp. 42-43.

³³ MILLER, Henry – *Le Monde de D. H. Lawrence*, op. cit., p. 84.



et surtout, on peut ajouter avec Miller, celui du véritable artiste, une création de vie qui s'élançe vers une harmonisation entre l'homme et le monde mais qui ne passe pas, par contre, par une normalisation dû à un présumé savoir scientifique, médical ou statistique, ou à des applications techniques particulières. Car finalement les vraies victimes de ces derniers seront et sont toujours, d'après Huxley, les plus « normaux » (« Ils sont normaux non pas au sens que l'on pourrait appeler absolu du terme, mais seulement par rapport à une société profondément anormale »). Des voix humaines réduites au silence ou à une « conformité » en évolution vers l'« uniformité ». Des vies humaines réduites à une sorte de mort vivante, avec une forme d'illusion d'individualité (« On peut définir la science comme la réduction de la multiplicité à l'unité. » — « Physiquement et mentalement, chacun d'entre nous est un être unique. »).

Le désir d'imposer l'ordre à la confusion, de faire naître l'harmonie de la dissonance et l'unité de la multiplicité est une sorte d'instinct intellectuel, une tendance originelle et fondamentale de l'esprit. Dans les domaines de la science, des arts et de la philosophie, les effets de ce que je peux appeler cette « volonté à ordre » sont surtout bénéfiques. [...] C'est dans le domaine social, en politique et en économie, que la volonté à ordre devient vraiment dangereuse.³⁴

Cela est par contre le modèle tendanciel du monde moderne, dont Huxley relève la scientificité politique, économique, sociale et technique qu'un autre auteur très aimé par l'écrivain américain, Céline, a constamment dénoncé. On en peut trouver des témoignages dans des passages de *Mort à crédit*, dans le pamphlet *Mea culpa*, et quand il parle de la scientificité du regard progressiste de Zola ; là où il affirme : « La foi scientifique, alors bien nouvelle, fit penser aux écrivains de son époque à [...] une raison d'être " optimiste ". [...] Nous savons aujourd'hui que la victime en redemande toujours du martyr, et davantage. » ; et puis il rajoute : « Quand nous serons devenus normaux, tout à fait au sens où nos civilisations l'entendent et le désirent et bientôt l'exigeront, [...] [o]n ne nous aura laissé pour nous distraire que l'instinct de destruction. »³⁵

Ceci, d'après Miller, est bien le destin de ceux qui *croient*, de ceux qui *ont foi* dans ce système normalisateur, et non pas celui du vrai croyant, du type Rimbaud ou du type Lawrence, car le destin de ce dernier est plutôt celui d'une puissance critique, d'une friction perpétuelle qui peut certainement entraîner aussi de la souffrance. D'ailleurs Rimbaud en a fait l'expérience, avec sa volonté de tout sonder, de tout vérifier empiriquement sur le plan littéraire comme sur le plan biographique, avec ses propres sensations « des accidents de féerie scientifique et des mouvements de fraternité » qu'il espérait quand même être « chéris comme restitution progressive de la franchise première »³⁶.

Incapable de s'adapter ou de s'intégrer, il poursuit ses interminables recherches, pour découvrir que ce n'est ici ni là, ni ceci ou cela. Il apprend à connaître le ne pas de

³⁴ HUXLEY, Aldous – *Brave New World Revisited*, 1^e éd. New York : Harper & Row, 1958, tr. fr. *Retour au Meilleur des Mondes*, Paris: Plon, 1958, pp. 31-34.

³⁵ CELINE, Louis-Ferdinand – *Hommage à Zola*, op. cit., pp. 81-82.

³⁶ RIMBAUD, Arthur – *Illuminations* (1886), in *Œuvres complètes*, op. cit., p.175.



toute chose. Son mépris demeura le seul point positif dans le gouffre de négation où il se débattait. Mais le mépris est stérile [...].³⁷

Ce conflit qui est à la source de sa vie et de sa créativité, l'artiste souhaite l'imposer au monde comme seule et unique réalité, l'accent étant mis sur le caractère fécond du conflit et non sur sa résolution. L'homme de génie n'est pas celui qui s'adapte à la réalité, mais celui qui adapte la réalité à lui-même.

La valeur de l'artiste vient de ce qu'il refuse de trouver une solution ; au contraire, il ravive les problèmes fondamentaux. L'implication passionnée de sa personnalité redonne aux problèmes leur vigueur, renouvelle notre enthousiasme, notre goût pour la lutte : il réveille notre intérêt pour le monde.³⁸

C'est pour cela, pour une transformation de son conflit et non pas pour une normalisation qui serait une servitude plus ou moins confortable, mais au contraire avec une friction individuelle et une impulsion créative, avec l'imposition au monde de ce conflit même comme puissance personnelle de vie et comme source ou forme de savoir, de connaissance, en rapportant le macro-cosme au micro-cosme, que Rimbaud erre, tâte et veut vérifier, regarder, comprendre et ainsi forger son savoir, sa sagesse, sa connaissance, non pas scientifique mais poétique et prophétique, du cosmos :

— Jamais l'espérance.
Pas d'orientur.
Science et patience,
Le supplice est sûr.³⁹

Ceux-ci sont les vers d'un poème d'*Une Saison en enfer*, là où le poète voit son temps, la modernité, et un futur où l'étoile « orientur », qui, d'après une prophétie annoncé dans le Livre des Nombres (24,17), serait une lumière, une étoile née de la descendance de Jacob, qui aurait renouvelé les temps et qui est Jésus-Christ, mais un Christ qui ne sera plus et il n'y aura plus d'espérance...

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

Oh ! la science ! On a tout repris. [...] Géographie, cosmographie, mécanique, chimie!...

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*. C'est très certain, c'est oracle, ce que je dis.⁴⁰

« Connais-je encore la nature ? me connais-je ? — Plus de mots. »⁴¹ C'est bien cela la réponse de l'exploration de Rimbaud dans l'absence, dans l'oubli de Dieu, dans la reconnaissance que ce qu'il en reste, avec la crise du monde occidental, ne lui

³⁷ MILLER, Henry – *Le Temps des Assassins*, op. cit., p. 139.

³⁸ MILLER, Henry – *Le Monde de D. H. Lawrence*, op. cit., pp. 129-130.

³⁹ RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en enfer*, op. cit., p. 153.

⁴⁰ *Idem*, p. 142.

⁴¹ *Idem*, p. 144.



convient plus. Son acte poétique et vital arrive toute de suite: « Je m'évade ! »⁴² Il s'évade, Rimbaud. Il veut se faire sauvage, se projeter vers l'image mythique d'un homme « naturel », celui dont parle Spengler, l'« animal errant [...] avec des sens aigus et craintifs », homme auquel l'art, l'agriculture, l'industrie sont étrangères, homme édénique qui a été perdu à cause de la civilisation⁴³. L'homme d'un âge d'or que l'imaginaire de Rimbaud identifie avec le monde oriental et, dans son poème *Soleil et chair*, avec les pays de la lumière, méditerranéenne et orientale, et leurs mythologies, dans un voyage qui est orphique et régénérant, le langage y étant voué à l'exploration des origines éternelles et de la « nature des choses », les deux perçues par l'intuition soit des sens soit de l'intellect. Une démarche qui le conduit à la voyance dans un empirisme de la connaissance de type mystique. Et :

Le mystique est l'opposé du scientifique, ce qui explique l'antagonisme entre religion et athéisme. Le mystique souhaite préserver les zones d'ombre, le scientifique cherche à les lever. Le mystique se fonde sur le schisme. Il glorifie la dualité, en fait la polarité qui donne un sens à la vie. Il élève son conflit intérieur à des proportions religieuses. Le psychologue veut que l'homme affronte et accepte la réalité. L'homme religieux, lui, rend cette réalité obscure et mystérieuse, impossible donc à maîtriser et à connaître.⁴⁴

La puissance du mystique est celle de songer à l'originel, qui n'est pas du tout la nouveauté, mais une nouvelle forme qui puisse nous replonger dans les origines éternelles, dans l'absolu, dans une dimension qui échappe aux catégories de la science. C'est le cas de Rimbaud. « Il habitait un asile ancestral qui s'écoulait à la lumière du jour. Tout ce qui est primordial était son domaine ; c'était un être archaïque [...]. C'était un primitif, riche de la noblesse d'un antique lignage. [...] Nul jargon d'analyste n'expliquera jamais le monstre. »⁴⁵ Au contraire, la science veut expliquer le monde, de la psyché individuelle à la construction cosmique, afin d'en maîtriser les monstruosité, alors que l'acte du poète les *implique* et *explique*, tout comme l'éphémère, en y découvrant, en y voyant, l'infini et l'éternel, dans un seul mouvement de création qui dit le cosmos à travers les lignes du langage.

Une connaissance qui a comme fondement le Corps et son Verbe, le Poète et son Chant qui est compréhension immédiate savant regarder, mais aussi garder, ce qui est l'infini et l'éternel, l'inexprimable, l'absolu dans. « Il y a des choses que l'intelligence seule est capable de chercher, mais que par elle-même, elle ne trouvera jamais. Ces choses, seul l'instinct les trouverait ; mais il ne les cherchera jamais. »⁴⁶ C'est Bergson qu'a écrit cela, étant largement critiqué par Guénon qui voit dans les inventions des poètes un voile de fictions dissimulatrices posé sur la véritable compréhension, similaire à la dégénération des symboles des sciences sacrés dans la mythologie, et qui promeut, dans la dichotomie des deux séries

⁴² *Idem*, p. 154.

⁴³ SPENGLER, Oswald – *Der Untergang des Abendlandes : Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 voll., 1^e éd. Wien : Braumüller, 1918, München : Beck, 1922, tr. fr. *Le Déclin de l'Occident : Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, 2 vols., Paris : Gallimard, 1948, p. 84.

⁴⁴ MILLER, Henry – *Le Monde de D. H. Lawrence*, op. cit., p. 129.

⁴⁵ MILLER, Henry – *Le Temps des Assassins*, op. cit., p. 60.

⁴⁶ BERGSON, Henri – *L'Évolution créatrice*, 4^e éd. Paris : PUF, 1998, p. 152.



Occident / esprit antitraditionnel / action / désordre — Orient / esprit traditionnel / connaissance / ordre, une conception et une pratique de connaissance qui n'est ni le scientisme moderne ni le matérialisme spiritualisé de Bergson et Deleuze, savoir instinctif d'une intuition sensorielle plongée dans le *chaos*, mais celle intellectuelle d'une *gnose* en forme de « contemplation »⁴⁷.

La voie de la plus véritable savoir gnostique en tant que science, connaissance est certes une sorte de conversion de l'extérieur vers l'intérieur et de contemplation, mais elle ne doit pas réaffirmer un dualisme total entre le corps et l'esprit, entre le sensible et l'intellectuel, l'éphémère et l'éternel, le naturel et le surnaturel, etc. Là où Rimbaud développe une sorte de mysticisme empirique, ou empirisme mystique, il semble transcender cette opposition tout comme celle entre ascèse et hédonisme. Du dérèglement orgiaque il ne reste en fait qu'un symbole métaphysique comme l'ivresse chez les soufis, et il n'est pas, ou il n'est plus une simple débauche des sens, car le poète a bien deviné l'infection, toute moderne, du corps et de l'âme, qui lui paraît un des effets de ce monde dominé par la Raison, le positivisme et la technique (« Et l'ivrognerie ! et le tabac ! et l'ignorance ! et les dévouements ! — Tout cela est-il assez loin de la pensée de la sagesse de l'Orient, la patrie primitive ? Pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s'inventent ! »⁴⁸).

Le dérèglement est donc finalement en opposition à ces aspects modernité, comme symbole du dépouillement de toute pensée analytique, pratique, scientifique et de sa quête d'une hiérophanie, comme la nomme Mircea Eliade, c'est-à-dire d'un état de voyance synthétique du Plus Haut, de l'Éternel, qui est, d'après le chercheur roumain, le réel le plus profond.⁴⁹ On est dévoré par le temps parce qu'on vit dans le temps et non pas dans la modernité absolue, le *kairos*, là où être absolument modernes veut dire être absolument éternels, et parce qu'on croit à la réalité du temps et on oublie ou on méprise l'éternité et le sacré, qui montrent, par contre, dans la véritable gnose, la réalité la plus profonde.⁵⁰ La connaissance du cosmos et de l'Éternel chez Rimbaud n'est pas si loin de cela, et certes elle affranchit d'abord les cœurs du joug de la superstition du progrès scientifique moderne.

Elle est retrouvée !
— Quoi ? — l'Éternité.
C'est la mer mêlée
Au soleil.⁵¹

⁴⁷ GUENON, René – *La Crise du monde moderne*, op. cit., p. 75-76, pp. 63-65.

⁴⁸ RIMBAUD, Arthur – *Une Saison en enfer*, op. cit., p. 155.

⁴⁹ On pourrait peut-être suivre l'un des plus grands théologiens du XXe siècle et résumer l'opposition entre poésie et science avec la dichotomie entre les *formes synthétiques* de la connaissance qui demeurent dans le symbole sacré du Christ et les *formes analytiques* de la connaissance qui caractérise la recherche scientifique. (Voir : TEILHARD DE CHARDIN, Pierre – *Science et Christ*, 1^e éd. Paris : éd. du Seuil, 1965).

⁵⁰ Voir : LELOUP, Jean-Yves, *Les Profondeurs oubliées du christianisme*, 1^e éd. Gordes (France), éd. du Relié, 2007, ch. V, ch. VIII.

⁵¹ RIMBAUD, Arthur – *Une Saison en enfer*, op. cit., p. 153.