

Poétique de la puissance. Éléments pour une théorie spinoziste de la création littéraire

Céline Hervet

▶ **To cite this version:**

Céline Hervet. Poétique de la puissance. Éléments pour une théorie spinoziste de la création littéraire. Spinoza et les arts, 2020. hal-03816174

HAL Id: hal-03816174
https://u-picardie.hal.science/hal-03816174

Submitted on 15 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POETIQUE DE LA PUISSANCE
ÉLEMENTS POUR UNE THEORIE SPINOZISTE DE LA CREATION LITTERAIRE

Céline Hervet
Université de Picardie Jules Verne

Le rire médecin

L'objet de cette contribution est de montrer comment le point de vue novateur que Spinoza adopte sur le langage et l'imagination permet de penser les procédés utilisés dans le discours littéraire. Plus largement, le traitement que la poésie et la littérature en général font subir au langage nous paraissent emblématiques des effets que produit l'art en termes de puissance et d'impuissance, et des mécanismes affectifs qu'il mobilise. Un tel choix parmi toutes les formes d'expression artistique n'a rien d'arbitraire car, si les arts du langage n'apparaissent pas dans l'énumération des sources de plaisir esthétique du scolie relatif aux deux corollaires de la proposition IV ; 45 de l'*Éthique*[1] c'est bien une remarque sur la raillerie qui en constitue le point de départ[2]. Si l'on replace ce texte dans le mouvement démonstratif de la quatrième partie, ces considérations sur la moquerie s'articulent à une condamnation de la haine considérée comme absolument néfaste : « La haine ne peut jamais être bonne », dit Spinoza. Si elle n'est pas un vice, elle est ruineuse sur les plans individuel et interindividuel, tout comme les affects qui en dérivent directement, parmi lesquels la dérision (*irrisio*). Ce passage s'inscrit dans un ensemble de propositions (IV ; 38 à 58) où Spinoza entreprend d'exposer sa conception de la vertu, en distinguant les affects bons et utiles des affects mauvais et nuisibles à sa recherche. Rien de ce qui provoque la tristesse ne peut servir la vertu. Aussi l'opposition établie au début du scolie entend montrer que l'on ne combat pas la tristesse par la tristesse et que le mépris envers soi-même provoqué par la moquerie est destructeur du lien social au même titre que la haine à l'état « pur ». Une telle critique n'a rien de surprenant, bien qu'elle ne relève d'aucune axiologie. La haine n'a rien de bon, et pourtant, il est parfois si bon d'être méchant. Le rire cruel a ses délices qui passent pour particulièrement spirituels. La culture littéraire de Spinoza l'a familiarisé avec les moralistes du baroque espagnol[3] qui utilisent volontiers et valorisent un certain humour acide pour ridiculiser les travers de la nature humaine dans le but de l'améliorer en lui faisant honte de ses prétendus vices. Ainsi la pointe, le trait d'esprit, la satire ou le sarcasme sont des armes mises au service du triomphe de la volonté sur les passions. La lutte contre les mauvais

[1] « Il est d'un homme sage de se refaire (*reficere*) et de se recréer (*recreare*) au moyen d'une nourriture et boissons agréables prises avec modération, comme aussi au moyen des parfums, du charme des plantes verdoyantes, de la parure, de la musique, des jeux qui exercent le corps, des théâtres, et des autres choses de ce genre […] Car le corps humain se compose d'un très grand nombre de parties de nature différente, qui ont continuellement besoin d'une alimentation nouvelle et variée pour que le corps tout entier soit partout également apte à tout ce qui peut suivre de sa nature et par conséquent pour que l'esprit soit lui aussi partout également apte à comprendre plusieurs choses à la fois. », traduction André Guérinot (1930) légèrement modifiée, Paris, Ivrea, 1993, p. 283 ; *Spinoza Opera.* Im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Carl Gebhardt, Carl Winter, Heidelberg, 1925, tome II, p. 244-245, l. 26-2 (désormais Geb. suivi de la tomaison, de la pagination et des numéros de lignes).

[2] « Entre la dérision (*irrisio*) (que, dans le corollaire I, j'ai dit être mauvaise) et le rire (*risus*), je reconnais une grande différence. Car le rire, comme aussi la plaisanterie (*jocus*), est une pure joie ; et par conséquent, pourvu qu'il n'ait pas d'excès, il est bon par lui-même. », *op. cit*. ; Geb. II, p. 244, l. 13-15.

[3] Voir les œuvres de Francisco de Quevedo, et notamment *La Virtud militante* (1651) et *La Cuna y la sepultura* (1634). Sur le rapport de Spinoza à la littérature espagnole du siècle d'or et à l'anthropologie baroque, *cf.* Saverio Ansaldi, *Spinoza et le baroque. Infini, désir, multitude*, Paris, Kimé, 2001, notamment le chapitre V, auquel ces pages doivent beaucoup.

penchants ne se réduit donc pas à des discours prescriptifs et ouvertement moralisateurs[4], elles emprunte les voies les plus raffinées de l'esprit, mettant le rire au service du salut de l'homme passionné que la tristesse provoquée par la moquerie doit mener à la vertu. Spinoza commence ainsi ce scolie par une distinction entre deux formes d'humour : la raillerie ou la moquerie (*irrisio*) et le rire (*risus*), dont la commune étymologie ne doit pas égarer le lecteur. La référence à la plaisanterie, au jeu ou au badinage (*jocus*) indique qu'il s'agit bien là de deux manières fort différentes de jouer et de se jouer de l'autre à travers le langage. C'est bien dans cette mise au jour d'un plaisir non destructeur que vient s'ancrer la règle de vie du sage, dont le but est de nourrir le corps et l'esprit, en le recréant et le régénérant tout ensemble. Or, dans l'anthropologie baroque, la raillerie, le discours du mépris et le rire méchant constituent un remède à la servitude passionnelle où le langage devient l'instrument d'une action sur l'affectivité elle-même par l'intermédiaire des images qu'il véhicule : capable de blesser lorsqu'il est utilisé pour combattre l'impuissance par la tristesse, c'est-à-dire, dans la perspective de Spinoza, combattre l'impuissance par l'impuissance, il peut aussi rendre joyeux, et c'est tout l'enjeu du début de ce scolie, qui permet également de comprendre certains présupposés de la cinquième partie de l'*Éthique*, où l'imagination devient incontournable dans la lutte contre les affects de tristesse. De ce point de vue, le langage joue un rôle déterminant dans le dispositif de l'*Éthique*, ouvrant la voie à des enchaînements d'affects qui alimentent l'amour de Dieu. Ainsi, l'action destructrice qu'il peut opérer sur l'individu qui se voit raillé ou moqué, fût-ce d'une manière très sophistiquée, par des récits satiriques notamment, il se voit conférer un pouvoir considérable. L'*irrisio* comme dérivé de la haine est en effet orientée vers la destruction de son objet, elle n'est jamais dans son principe même totalement gratuite. Aussi, dans l'alternative que propose Spinoza, le rire et la plaisanterie sont emblématiques d'une réorientation du discours dans le sens non pas de la destruction mais de la reconstruction ou simplement de la préservation de la nature et de la forme du corps et des aptitudes de l'esprit. C'est en ce sens que l'on peut interpréter la métaphore tant médicale qu'architecturale de la destruction comme déstabilisation des rapports de mouvement et de repos, de la rupture de l'équilibre et de la structure du corps, et de la réfection comme restauration de cet équilibre en vue du maintien de cette structure. L'opposition entre dérision et rire fait du langage la pierre de touche d'un renversement de l'éthique développée par les moralistes, qui se fonde sur le même constat de la servitude passionnelle des hommes. Dans les deux cas il est le moyen d'une variation de puissance, soit qu'il la diminue comme dans la raillerie[5] où la joie éprouvée par le railleur se mêle à un désir de destruction, soit qu'il l'augmente, le rire étant une « pure joie » qui accompagne la compréhension des choses singulières et de leur inscription dans un réseau causal complexe. Le *Court traité*[6] attribuait déjà une dimension intellectuelle au rire, ce qui permettait d'ailleurs de le distinguer de la moquerie ou de la raillerie :

> La moquerie et la raillerie se fondent sur une fausse opinion et révèlent une imperfection dans le moqueur et le railleur. Elles se fondent sur une fausse opinion parce qu'on pense que celui dont on se moque est la cause première de ses actions et que celles-ci ne dépendent pas nécessairement de Dieu (comme les autres choses de la nature) […] Le rire ne renvoie à rien

[4] Quevedo, *La Virtud militante,* Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, p. 281 : « Si mépriser (*despreciar*) le monde est non seulement bon, mais saint, comment le fait d'être soi-même méprisé pourrait-il être mauvais ? […] Celui qui ne se méprise pas lui-même ne peut mépriser le monde, et celui qui se méprise lui-même estime le fait d'être méprisé par tout le monde. »

[5] *Éthique*, III, déf. aff. XI : « La moquerie (*irrisio*) est une joie née de ce que nous imaginons qu'il se trouve quelque chose que nous mésestimons dans une chose que nous haïssons.», trad. Bernard Pautrat, Paris, Seuil, 1988, p. 327 ; Geb. II, p. 193, l. 22-23.

[6] Chapitre XI « De la moquerie et de la raillerie », trad. J. Ganault, *Spinoza. Premiers écrits*, Paris, PUF, 2009, p. 313-315 ; Geb. I, p. 74, l. 3-23.

> d'autre sinon à l'homme qui constate en lui-même quelque chose de bon ; et puisqu'il est une espèce de joie, il n'y a rien à en dire qui n'ait déjà été dit de la joie. Je parle ici de ce rire produit par une certaine idée qui l'entraîne, et non de celui qui est produit par les mouvements animaux.

Le rire dessine un usage du langage à la fois régénérateur et libérateur qui, au lieu d'engendrer des affects dérivés de la tristesse, conduit à une « pure joie ». Il s'oppose ainsi à la raillerie dont la part joyeuse passe au second plan : elle est alors bien plus proche du blâme (*vituperio*) ou de l'offense[7] (*injuria*) qui au contraire font passer l'individu à un moindre degré de puissance, en provoquant en lui de la tristesse, sous diverses formes (honte, repentir, colère). Comme le précise le *Court traité*, la distinction renvoie à celle établie entre opinion et raison. Le rire ici accompagne un acte de connaissance, il n'est pas qu'un phénomène purement corporel et mécanique, un simple mouvement réflexe. Il indique que l'esprit comprend quelque chose et que le corps en éprouve du plaisir.

De quelle manière, par quels processus le corps est-il ainsi alimenté, ce qui conduit l'esprit à comprendre plusieurs choses à la fois ? Qu'est-ce qui, dans un usage poétique, inventif, inédit du langage permet à l'esprit de produire et de comprendre les notions communes c'est-à-dire de « comprendre plusieurs choses à la fois » ? L'exemple du rire issu du trait d'esprit, du badinage ou de la plaisanterie indique la possibilité d'une augmentation de puissance qui se donne comme recréation et réfection. Dans un tel usage du langage qui à première vue semble sans conséquence, absolument gratuit, quelque chose se joue de la santé du corps. Les plaisirs et au premier chef ceux que produit le langage dans le jeu qu'il instaure et l'impact qu'il suscite sur l'affectivité humaine sont bons pour la santé du corps et de l'esprit, ils vont dans le sens de la vie et non de la mort. L'opposition entre la santé et la maladie, entre la vie et la mort sert ici de critère à la règle de vie du sage. Là encore, Spinoza critique implicitement l'idéal ascétique défendu par certains auteurs espagnols, notamment Quevedo, qui confèrent à l'amour de la maladie et de la mort[8] le statut de vertu, en une morale de l'impuissance salvatrice. Au contraire, la littérature et au sens large l'usage poétique du langage qui creuse dans la langue de tous une sorte de langue étrangère se définit comme une « entreprise de santé », ainsi que le souligne Deleuze dans le premier chapitre de *Critique et clinique*[9]. Ainsi comprend-on mieux le choix du lexique de la nourriture, de l'aliment pour décrire le plaisir esthétique à rebours de la contemplation désintéressée et distanciée qu'il

---

[7] Le blâme et l'offense sont cités par Spinoza comme étant deux obstacles à la satisfaction de soi (*acquiescentia in se ipso*): *Éthique*, IV ; pr. 52, scolie : « [L]a satisfaction de soi […] se trouve […] de plus en plus perturbée par le blâme. », trad. Pautrat, p. 441, Geb. II, p. 249, l. 11-14 et V ; pr. 10, scolie : « Et si nous avons eu aussi sous la main […] le fait que c'est de la droite règle de vie que naît la plus haute satisfaction de l'âme (par la Prop. 52 p. 4) […] : alors, l'offense, autrement dit la haine qui en naît habituellement, occupera une part minime de l'imagination, et sera facilement surmontée. », trad. Pautrat, p. 519, Geb. II, p. 287-288, l. 32-12.

[8] *Op. cit.,* p. 285 et suiv.

[9] « La littérature et la vie » : « Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. […] La maladie n'est pas processus, mais arrêt du processus, comme dans le « cas Nietzsche ». Aussi l'écrivain comme tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde. […] La littérature apparaît alors comme une entreprise de santé. […] Quelle santé suffirait à libérer la vie partout où elle est emprisonnée par et dans l'homme, par et dans les organismes et les genres ? », *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 11 et 14. François Zourabichvili va dans le même sens lorsqu'il précise, dans « L'identité individuelle chez Spinoza », in *Spinoza : puissance et ontologie*, Paris, Kimé, 1994, p. 87, que « Spinoza rattache explicitement l'émotion et le jugement esthétique à une satisfaction d'ordre physiologique, au point que la sensation procurée au corps n'est pas seulement de l'ordre du plaisir, […] mais de l'ordre de la santé […] Qu'est-ce que l'art ? Une médication, l'excitation de mouvements salutaires dans le corps : ébranler l'oreille ou le nerf optique d'une manière qui augmente leur puissance d'agir, ou celle du corps tout entier. »

impliquera ultérieurement : l'art, mais aussi la nature comme réservoir inépuisable de délectations, se « consomment », ils nourrissent, ils sont essentiels et nécessaires à la vie du corps et de l'esprit. C'est tout un usage du monde qui se dessine ici où il s'agit de tirer profit des corps extérieurs qui nous affectent pour maintenir l'intégrité du nôtre. La réfection, ou la réparation et la recréation du corps décrivent l'effet que procurent à la fois la satisfaction de nos besoins vitaux et l'agrément de plaisirs plus sophistiqués, considérés comme superflus voire impies par les morales ascétiques. Les plaisirs dans leur diversité et leur continuité, dans le flux qu'ils constituent sont essentiels à la stabilité du corps et à la sauvegarde de sa spécificité. Insistons là-dessus : c'est non seulement l'intégrité du corps mais aussi ce qui le distingue des autres corps, ce qui fait sa singularité qu'il faut préserver, entretenir en puisant continuellement à la source des plaisirs les plus divers. Ceux-ci nous font revivre, nous recréent, en ce qu'ils renouvellent sans cesse notre rapport au monde et à nous-mêmes, sans pour autant remettre en cause la forme de notre corps. Aussi les arts s'inscrivent dans cette démarche de sauvegarde d'un état du corps, qui en développe et en renforce les aptitudes. Être soi, demeurer singulier tout en étant déterminé et traversé par les causes extérieures requiert donc une règle de vie qui dans la profusion qualitative de plaisirs qu'elle recommande est à même de garantir cette individualité, qui n'empêche pas d'ailleurs le caractère social de certaines occupations citées en exemple dans le scolie, comme les jeux et les exercices du corps ou encore le théâtre.

Recomposer et ré-individualiser les noms

Cet éloge du rire et de la plaisanterie comme modèle appliqué ensuite aux autres formes de plaisirs ne peut se comprendre indépendamment du traitement complexe que Spinoza fait de la question du langage[10] : s'il reprend certains lieux communs de la critique classique comme son inadéquation considérée comme cause d'erreur et de fausseté, il manifeste en revanche un vif intérêt pour toutes les pratiques de discours, pour le langage dans sa matérialité sonore et ses manifestations concrètes que sont la langue et la parole. Ainsi dégagé de l'exigence de vérité, il devient un objet de connaissance, étudié pour lui-même, dont il s'agit de comprendre les mécanismes. Spinoza aborde pour la première fois directement la question de la nature et de l'origine des mots aux paragraphes 88 et 89 dans le *Traité de la réforme de l'entendement*. Jusque là, ils n'avaient été évoqués que sous l'angle de leur inadéquation et de leur danger dans la perspective d'une réforme de l'entendement : ces signes qualifiés d'arbitraires (*ad placitum*)[11] ne font que conduire à l'erreur et à la fiction. Cette première définition intervient au moment où Spinoza met en garde contre les confusions entre l'imagination et l'entendement dans la recherche des idées vraies, dont les mots sont en partie responsables :

> De plus, comme les mots sont une partie de l'imagination, je veux dire que c'est selon qu'ils se composent vaguement dans la mémoire en vertu de quelque disposition du corps, que nous formons bon nombre de concepts, il ne fait pas de doute qu'ils peuvent aussi, tout autant que l'imagination, causer de multiples et graves erreurs, à moins que nous nous mettions sérieusement en garde contre eux[12].

[10] Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon ouvrage : *De l'imagination à l'entendement. La puissance du langage chez Spinoza*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

[11] *Traité de la réforme de l'entendement,* §19, trad. Michelle Beyssade, *Spinoza. Premiers écrits*, Paris, PUF, 2009, p. 75 ; Geb. II, p. 10, l. 9-10.

[12] *Ibid.,* § 88, *op. cit*., p. 121 ; Geb. II, p. 33, l. 8-12.

Les mots se définissent comme les résidus dans la mémoire des affections du corps. Aussi leur composition dans le discours nous est-elle donnée dans un souvenir, un agencement des traces que l'expérience et l'habitude ont déposées en nous[13]. Ils « se composent vaguement » nous dit Spinoza, soulignant ainsi l'absence de règle précise et la dimension flottante avec laquelle ils s'agencent, prennent place dans la mémoire, au hasard de nos rencontres et de nos affections. Le langage porte par conséquent l'histoire de nos sensations, et l'entendement n'intervient pas dans la constitution des mots. Ce processus imaginatif est du même coup opaque, d'autant que les lois selon lesquelles les mots s'ordonnent pour former un discours nous sont « étrangères ». À la fois proches et lointains, familiers et extérieurs, les mots comportent une dimension d'étrangeté pour l'entendement du fait même de leur origine imaginative. Car c'est selon la « fantaisie de la foule »[14] qu'ils sont formés. Rappelons brièvement, car cela est désormais bien connu[15], comment se construit le signe verbal d'après Spinoza afin de comprendre ensuite en quoi consiste le geste littéraire et poétique. L'*Éthique*[16] nous en fournit la généalogie à travers l'exemple du mot « *pomum* ». Deux corps se sont présentés simultanément et de manière fréquente : le son émis par la voix, l'image phonique « *pomum* » et l'image du fruit, la pomme, image visuelle, aussi, dans la terminologie spinoziste, le corps a imaginé deux choses, que l'esprit rapporte ensuite à une seule idée. La pensée du mot et sa signification résultent de l'association des deux images, à savoir le fruit et le son produit par la prononciation du vocable. La signification transforme du même coup la *vox* en *nomen* : le son possède alors un sens, et acquiert le statut de signifiant. Le mot devient le signe du fruit, et lorsque nous pensons au mot *pomum*, nous pensons au fruit. Les trois termes de l'association, image phonique, image visuelle et idée renvoient à une seule et même chose qui est tantôt idée, tantôt image, tantôt mot. Aussi « le langage […] ne relie pas seulement une idée et une image. Il relie une idée et deux images[17] » et ce, de façon arbitraire, puisque le mot et l'image n'ont aucune ressemblance. C'est donc dans l'habitude, la familiarité que s'enracine le langage, à travers les liens qui se constituent au fil du temps et des usages entre les sons, les images et les idées des choses.

L'œuvre littéraire consiste précisément à arracher le langage à sa familiarité pour en faire résonner l'étrangeté, en combinant le son et le sens autrement que ce que l'ordinaire et le quotidien ont pour habitude de composer, en travaillant la syntaxe. Un langage nouveau, une « langue étrangère[18] » utilisant les ressorts mêmes de la langue naturelle, élaborant à partir de

---

13 Sur ce point, voir Lorenzo Vinciguerra, *Spinoza et le signe. La genèse de l'imagination*, Paris, Vrin, 2005.

14 *Traité de la réforme de l'entendement*, §89, *op. cit.*, p. 121 ; Geb. II, p. 33, l. 12-13.

15 *Cf.* Pierre-François Moreau, *Spinoza. L'expérience et l'éternité*, Paris, PUF, 1994, p. 308 et suiv., ainsi que Lorenzo Vinciguerra, *op. cit.*

16 *Éthique* II ; pr. 18, scolie : « par là nous comprenons clairement pour quelle raison l'esprit, de la pensée d'une chose, tombe aussitôt dans la pensée d'une autre chose qui n'a aucune ressemblance avec la première : comme, par ex., de la pensée du mot *pomum*, un Romain tombera aussitôt dans la pensée d'un fruit qui n'a aucune ressemblance avec ce son articulé, ni rien de commun avec lui sinon que le corps de cet homme a souvent été affecté par les deux, c'est-à-dire que cet homme a souvent entendu le mot *pomum* alors qu'il voyait ce fruit, et c'est ainsi que chacun, d'une pensée, tombera dans une autre, suivant l'ordre que l'habitude a, pour chacun, mis dans son corps entre les images et les choses. Car un soldat, par ex., voyant dans le sable des traces de cheval, tombera aussitôt de la pensée du cheval dans la pensée du cavalier, et de là dans la pensée de la guerre, etc. Tandis qu'un paysan tombera, de la pensée du cheval, dans la pensée de la charrue, du champ, etc., et ainsi chacun, de la manière qu'il a accoutumé de joindre et d'enchaîner les images des choses, tombera d'une pensée dans telle ou telle autre. », Geb. II, p. 107, l. 13-28.

17 Pierre-François Moreau, *op. cit.*, p. 321.

18 *Cf.* Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 9 : « Le problème d'écrire : l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraine la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait délirer ». Voir également Proust, *Contre Sainte-Beuve* , Gallimard, p. 297-298 : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot, chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. »

cet instrument des outils plus sophistiqués, capables de saisir et de signifier la complexité de nos états affectifs. Spinoza explique dans le *Traité de la réforme de l'entendement* que la déduction et la définition permettent d'outrepasser l'inadéquation des mots aux choses qu'ils désignent en travaillant cet instrument inné qu'est le langage, faisant appel à une comparaison artisanale : l'entendement forge ici de nouveaux outils[19], tout en fondant sa pratique sur la langue naturelle. Dans les redéfinitions qui parsèment son œuvre, mais aussi dans les définitions génétiques ou encore les démonstrations de l'*Éthique*, Spinoza fait exclusivement fond sur la langue de la foule. Si le but du travail d'écriture littéraire est différent puisqu'il ne se place pas dans une perspective gnoséologique, il se pense lui aussi en termes de technique et d'artefact. Ce qui distingue davantage encore ces deux entreprises, c'est la rupture du langage poétique avec l'usage, ce que, pour des raisons évidentes de communication du vrai et du bien, la langue philosophique élaborée par Spinoza se refuse à faire. Aussi lire un poème ou tout ouvrage littéraire, c'est faire l'expérience d'une recomposition des mots, d'un ordonnancement proprement inouï, qui s'extrait de l'usage de la foule et des besoins de la *vita communis*. Un nouvel usage se forge qui répond à d'autres exigences, non pas celles de la survie et de l'adaptation au monde, mais celle du maintien à la fois de l'équilibre du corps et du développement des aptitudes de l'esprit. Le travail du poète sur le langage consiste alors à délier et lier autrement image visuelle et image phonique dans le but de produire d'autres idées de ces corps que nous rencontrons si souvent que nous ne les voyons plus. Le langage poétique se place ainsi dans ce jeu, cet interstice entre le mot et la trace laissée par la rencontre de la chose singulière. Si dans la vie ordinaire nous nous satisfaisons de l'arbitraire, et si, dans le cadre de la recherche de la certitude ces interférences sont clairement considérées comme nuisibles, elles sont au cœur d'un effort pour redynamiser les mots et les discours issus de la vie commune. Le vers d'Éluard « La terre est bleue comme une orange[20]» produit une perception totalement inédite, qui naît de la rencontre dans le langage même et dans le langage seul, d'images visuelles et phoniques extraites de deux agencements de traces, de deux histoires différentes. La terre comme planète bleue, et l'orange, le fruit de fête mais aussi la couleur de la chevelure de la femme aimée, se combinant pour donner une vision de l'amour comme plénitude, à l'image de la sphère, forme commune aux deux corps appartenant à des registres que l'habitude et l'usage ont éloignés. La poésie hérite donc de cette familiarité, de cette fréquentation des choses dans laquelle s'enracine le langage, jusqu'à s'appauvrir, s'évider de sa teneur sémantique. Aussi entend-elle restituer aux noms leur caractère d'étrangeté, celui qui précéda la rencontre entre l'image sonore et l'image visuelle. Défaire les liens qu'une trop longue expérience a noué et que l'habitude a figé, en finir avec les lieux communs de la langue. « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu » dit Mallarmé dans le *Tombeau d'Edgar Poe*, voilà en quoi consiste le travail du poète dans l'immanence même de la langue de tous et des représentations de la foule.

Cela passe également par l'acte de redonner aux rencontres la singularité que l'abstraction propre aux noms a épuisée. Car lorsqu'il expose dans le *Traité de la réforme de l'entendement* le fonctionnement de l'imagination, Spinoza montre le rôle que jouent les noms dans le processus d'abstraction qui consiste à séparer la chose de son essence, c'est-à-dire à ôter à la chose sa singularité propre :

---

[19] §31 : « En réalité, de même que les hommes, au début, avec des instruments naturels, ont pu faire certaines choses très faciles, bien qu'avec peine et de manière imparfaite, puis, une fois celles-ci façonnées, en ont façonné d'autres plus difficiles avec moins de peine et de manière plus parfaite, et ainsi, progressant par degrés des ouvrages les plus simples aux instruments, et des instruments à d'autres ouvrages et instruments, sont parvenus à parachever tant de choses et de si difficiles avec peu de peine ; de même aussi l'entendement, par sa propre force native, se forme des instruments intellectuels au moyen desquels il acquiert d'autres forces pour d'autres ouvrages intellectuels, et de ces ouvrages tirent d'autres instruments, c'est-à-dire le pouvoir de pousser plus loin sa recherche, et ainsi progresse par degrés jusqu'à ce qu'il atteigne le faîte de la sagesse. », *op. cit.*, p. 81-83 ; Geb. II, p. 13-14, l. 30-7.

[20] *L'Amour la poésie* (1929), Gallimard, 1966, p. 153.

> [Q]uand on conçoit les choses de manière si abstraite, et non par leur véritable essence, l'imagination y met aussitôt de la confusion. Car ce qui en soi est un, les hommes imaginent que c'est multiple : aux choses qu'ils conçoivent abstraitement, séparément et confusément, ils imposent en effet des noms qu'ils utilisent pour désigner des choses plus familières. Il en résulte qu'ils les imaginent de la même manière qu'ils ont coutume d'imaginer les choses auxquelles ils ont d'abord imposé ces noms[21].

En dissociant la chose de son essence par l'acte de nomination, l'imagination alimente la confusion entre les choses. Lorsqu'il entend un nom, l'homme pense à plusieurs choses à la fois, à des choses qui portent le même nom mais qui possèdent une essence irréductiblement singulière. Or la primauté va aux choses les plus familières, celles qui ont été nommées pour la première fois en fonction des besoins de la vie quotidienne. D'où l'habitude qu'ont eu les hommes de donner des noms positifs aux concepts qui pourtant représentent une limitation, une privation, par exemple le terme « fini » auquel le nom attribue une positivité alors qu'il est le contraire de l'infini[22]. En se séparant de la chose singulière qu'elle désigne, l'abstraction confond, dans son indétermination même, les choses qui portent le même nom. On comprend dès lors que le discours de la moquerie, en pointant les travers de l'individu pour en faire des vices, utilise le langage dans ce qu'il a de généralisant au sens où, ce qui est nié, c'est le caractère irréductiblement singulier des comportements humains, qui s'inscrivent toujours dans une configuration, un complexe causal déterminé. Aussi, à travers les correspondances, les relations, les rencontres qu'il provoque entre les noms, le travail littéraire sur le langage initie un retour à la singularité, en ré-individualisant le nom pour retrouver l'essence c'est-à-dire la chose même. Ainsi peut-on relire le scolie de la proposition II ; 18 de l'*Éthique* : les associations nées des rencontres entre notre corps et les choses extérieures qui ont fini par se figer en un code ont perdu leur dynamisme, leur vitalité originaire. Le langage poétique est alors une manière de dépasser l'abstraction intrinsèque des mots, afin de retrouver ce qui a produit l'association d'un son et d'une chose. Il s'agit de reprendre à la source la trace laissée par les sensations, en venant contrer le processus d'abstraction par lequel les mots en viennent à se figer pour ne plus restituer les rencontres entre notre corps et les choses singulières. Se trouve ainsi réélaborée la relation entre le mot et la chose, créant entre l'image sonore et l'image visuelle une idée autre, par un retour à la rencontre première qui a joint le nom à la chose qu'il désigne.

Vertus de l'imagination

Pour cela, l'imagination doit être considérée également comme une vertu, une dimension de notre puissance. Si dans le *Traité de la réforme de l'entendement*, l'imagination est considérée exclusivement comme une puissance néfaste, voire un vice qui introduit la corporéité dans la pensée, l'*Éthique* non seulement donne une définition positive de l'imagination, mais elle lui attribue un rôle primordial dans la lutte contre les affects passifs. L'imagination devient la perception immédiate que nous avons des choses. Une telle approche de l'imagination interdit de la considérer exclusivement comme une cause d'erreur. Considérée en elle-même, elle n'est ni vraie ni fausse. L'erreur surgit lorsque nous assimilons

[21] § 21, note h, *op. cit.*, p. 77 ; Geb. II, p. 11, l. 30-35.

[22] *Traité de la réforme de l'entendement,* §89 : « à tout ce qui est seulement dans l'entendement et non dans l'imagination, on a imposé des termes souvent négatifs, comme incorporel, infini, etc., et même on exprime de manière négative bien des choses qui sont en réalité positives, et inversement, comme incréé, indépendant, infini, immortel, etc., parce que nous imaginons bien sûr beaucoup plus facilement leurs contraires et que pour cette raison ceux-ci se sont présentés d'abord aux premiers hommes et ont accaparés les termes positifs. », *op. cit*., p. 121 ; Geb. II, p. 33, l. 15-22.

l'image à la chose présente, en oubliant que la chose nous est donnée dans l'imagination seulement *comme si* elle était présente, à travers la seule trace qu'elle a laissée dans notre corps :

> Et ici, pour commencer à indiquer ce qu'est l'erreur, je voudrais que vous notiez que les imaginations de l'esprit, considérées en soi, ne contiennent pas d'erreur, autrement dit, que l'esprit, s'il se trompe, ce n'est pas parce qu'il imagine ; mais c'est seulement en tant qu'on le considère manquer d'une idée qui exclut l'existence de ces choses qu'il imagine avoir en sa présence[23].

Aussi, lorsque le lecteur ou l'auditeur reçoit les productions littéraires, il n'est pas dupe, l'idée que le récit est pure illusion vient contrecarrer le risque d'une méprise totale sur sa véracité. La croyance chère aux baroques en un univers d'apparences où rien n'est jamais ni totalement vrai ni totalement faux constitue au contraire un exemple de méprise entre ce qui est imaginé et ce qui existe réellement. Entre imaginer et affirmer que ce que l'on imagine existe réellement il y a une grande différence. Dès lors que l'on cantonne l'imagination à son domaine propre, celle-ci déploie toute sa puissance et constitue véritablement une source de plaisir esthétique. Aussi, les productions de l'art sont celles d'une imagination qui vaut par elle-même et pour elle-même, qui est considérée « en soi », indépendamment de l'erreur et de la vérité. Ce qui est alors envisagé ce n'est pas la relation de l'œuvre avec ce qu'elle représente, mais l'effet que l'image procure à celui qui la contemple ou l'éprouve, et ce qu'elle exprime de sa vitalité[24]. À travers elle s'exprime la puissance de l'esprit comme idée du corps. En effet, plus le corps est apte à percevoir un très grand nombre de choses, c'est-à-dire plus est grande notre puissance d'imaginer, plus l'esprit est apte à percevoir un très grand nombre d'idées[25]. Aussi dans l'effort du poète pour construire de nouvelles associations entre les noms en jouant sur les interactions entre le son et le sens, l'imagination exerce sa vertu et fournit au corps cette alimentation nouvelle est variée qui correspond dans l'esprit à une plus grande perfection.

Mais comment comprendre cette capacité de déployer les possibilités de l'imagination dans une œuvre littéraire ou dans un discours poétique, ou même l'habileté qui s'observe dans une plaisanterie bien troussée ? L'Écriture sainte qui constitue le premier des grands textes littéraires dont Spinoza et ses contemporains se nourrissent constamment nous en donne quelques indices. Car elle porte la trace de la parole prophétique, qui est le fruit d'une « imagination vive[26] ». L'inspiration des prophètes n'a rien de surnaturel, elle ne se situe pas

---

[23] *Éthique*, II, pr. 17, scolie, trad. Pautrat, p. 143 ; Geb. II, p. 106, l. 11-15.

[24] *Cf.* Filippo Mignini, « Le problème de l'esthétique spinoziste à la lumière de quelques interprétations, de Leibniz à Hegel », in *Entre Lumière et Romantisme*, Cahiers de Fontenay n° 36 à 38, ENS éd., 1985, p. 125 : « La relation structurelle entre *cupiditas* et *imaginatio* montre enfin la nature et la genèse de l'art ; elle exprime toutes les opérations réalisées selon les lois du corps uniquement, avec lesquelles l'individu tend à produire ou à reproduire des objets ou des situations extérieurs dont il a expérimenté les affections, grâce au sentiment de plaisir déterminé par les représentations spécifiques de chaque sens. Ainsi, l'art se manifeste comme une expression obligatoire et universelle de la nature, indispensable à la réalisation de la perfection humaine. »

[25] *Éthique*, II ; 14 : « L'esprit humain est apte à percevoir un très grand nombre de choses, et d'autant plus apte que son corps peut être disposé d'un plus grand nombre de manières. », trad. Pautrat, p. 135 ; Geb. II, p. 103, l. 7-8.

[26] *Traité théologico-politique*, I, §7 : « tout ce que Dieu a révélé aux prophètes l'a été par des paroles ou par des figures, ou des deux façons à la fois, c'est-à-dire par des paroles et des figures ensemble. Ces paroles et ces figures étaient dans certains cas véritables et extérieurs à l'imagination du prophète qui les voyait ou les entendait ; dans d'autres cas imaginaires, parce que l'imagination du prophète était disposée, même en état de veille, de façon qu'il lui parût clairement entendre des paroles ou voir quelque chose. », trad. Jacqueline Lagrée et Pierre-François Moreau, Paris, PUF, p. 83-85 (Geb. III, p. 17, l. 9-15) et II, §1 : « les prophètes ont

non plus du côté d'une connaissance intellectuelle. Le prophète est un « homme d'imagination » qui s'exprime par des paroles et des figures, qui diffèrent des autres hommes en vertu de la vigueur et de la vivacité de son imagination, dont la puissance excède de beaucoup celle de son entendement, et de sa disposition à la justice et à la charité. Deux actes sont clairement distingués : l'imagination et l'intellection, ce qui n'empêche pas que chez un même homme ils puissent se succéder, compte tenu de l'inconstance de l'activité imaginative[27]. L'imagination est conçue en termes de puissance, au même titre que l'entendement, sa passivité qui était soulignée dans le *Traité de la réforme de l'entendement* n'empêchant pas, loin de là, une réelle productivité, en ce qu'elle exprime à sa manière les affections du corps seul. Le statut du texte biblique qui doit être considéré du point de vue du sens et non plus de la vérité[28] ouvre la voie à une lecture poétique, qui considère le texte dans le miroitement de ses différents sens, sans jamais exiger de lui un discours vrai, de part en part rationnel. À la différence de Louis Meyer qui destine l'Écriture sainte aux seuls ignorants (encore) incapables d'accéder à son sens vrai par l'intermédiaire de la méthode cartésienne[29], l'attitude de Spinoza face au discours allégorique et métaphorique du texte biblique,— qu'il étudie pour lui-même et par lui-même et non pour y déceler un discours compatible avec la raison philosophique— est beaucoup plus nuancée. En ménageant pour le discours poétique une place spécifique, sans vouloir le rabattre sur un modèle rationnel extrinsèque, le *Traité théologico-politique* permet de comprendre le plaisir éprouvé par le savant à la lecture des textes sacrés. Car l'esprit humain ne prend pas seulement plaisir à la contemplation rationnelle, il peut également se recréer par les œuvres nées de l'imagination des hommes. L'Écriture a un intérêt indépendamment de ce qu'elle révèle, indépendamment aussi de ce qu'elle enseigne. On le sait, d'après l'inventaire de sa bibliothèque, Spinoza est un lecteur de poésie et plus généralement, de littérature. Outre les grands noms de la poésie baroque espagnole, Quevedo et Gongora, il connaît les classiques latins, Virgile, Ovide, Plaute, mais aussi italiens comme l'*Arioste*, qui apparaissent à plusieurs reprises en filigrane dans son œuvre. Certes, la plupart du temps, lorsque Spinoza évoque les poètes, c'est dans le but de distinguer le faux du vrai, le fantaisiste du réaliste, la fable utopique de l'expérience concrète. Il suffit de songer au premier chapitre du *Traité politique* qui incite ceux qui veulent traiter de politique à revenir aux faits et à tirer les leçons de l'expérience concrète plutôt que de s'inspirer des chimères, utopies, et autres « âges d'or des poètes[30] ». Néanmoins, la cinquième partie de l'*Éthique*, qui attribue à l'imagination réordonnée un rôle considérable dans le cheminement vers la béatitude nous invite à relativiser cette critique. Spinoza insiste sur la vigueur dont les mécanismes imaginatifs peuvent faire preuve, en utilisant à deux reprises le verbe « *vigere* », qui renvoie à la vigueur, la force ou de l'énergie, rappelant précisément la vivacité que Spinoza attribue dans le *Traité théologico-politique* à l'imagination des prophètes : « Plus il y a de choses auxquelles se rapportent une certaine image, plus elle est fréquente, c'est-à-dire plus souvent elle devient vive et plus elle occupe l'esprit. » puis

été doués non pas d'un esprit plus parfait, mais plutôt de la puissance d'imaginer avec plus de vivacité (*potentia vividius imaginandi*) », op. cit., p. 113 ; Geb. III, p. 29, l. 16-19.

[27] *Ibid.*, II, §1 : « ceux qui excellent dans l'imagination ne sont guère aptes à la pure intellection ; et au contraire, ceux qui excellent par l'entendement, et qui le mettent le plus en œuvre, ont une puissance d'imaginer plus tempérée et plus dominée, la tenant comme sous le joug, afin qu'elle ne se mêle pas avec l'entendement. », Geb. III, p. 29, l. 24-29.

[28] *Ibid.,* VII ; § 5, p. 285 ; Geb. III, p. 100, l. 12-22.

[29] *Cf. Le Philosophe interprète de l'Écriture sainte* (1666), trad. J. Lagrée et P.-F. Moreau, Paris, Intertextes éditeur, 1988.

[30] *Traité politique*, chap. I, §1, trad. Charles Ramond, Paris, PUF, 2005, p. 89 ; Geb. III, p. 273, l. 17-21.

« [p]lus il y a de choses auxquelles est jointe une image, plus souvent elle devient vive[31] ». Ainsi du point de vue de la nécessaire vivacité de l'imagination, toujours en éveil, attentive à la vie du corps, l'imagination du poète est comparable à celle du prophète. Il est celui qui voit, entend, éprouve mieux que les autres, ou plutôt de manière plus intense, car aucune différence de nature n'existe entre le poète et ses semblables, mais une différence quantitative qui se comprend de manière dynamique.

La liberté de lier et de délier. Récit, fiction et chimère

Spinoza met en évidence dans le *Traité théologico-politique* certains des ressorts linguistiques de la superstition, montrant une réelle corrélation entre le discours et les affects, le langage jouant le rôle d'un variateur de puissance. Il existe en effet des techniques propres à susciter chez les individus certaines passions, notamment religieuses, qui s'appuient toutes sur l'affect d'*admiratio*, cet état de stupeur, cet étonnement provoqué par un discours habilement agencé. Le langage ainsi manipulé s'avère capable de suspendre l'activité de l'esprit en l'occupant tout entier[32], à tel point que celui-ci ne peut plus exercer son activité habituelle, c'est-à-dire enchaîner ses idées selon l'ordre des affections du corps. C'est ce mécanisme que Spinoza décrit dans la préface au *Traité théologico-politique*[33] où il fait référence aux orateurs dont le discours façonne des nouveautés et des mystères qui subjuguent la foule. Les tours que déploient les théologiens qui, sans créer de nouveaux mots, s'appuient sur les possibilités syntaxiques et une mise en scène de la parole, constituent ainsi un dévoiement de la puissance poétique du langage investie des affects les plus nuisibles. Il est des fulgurances qui, loin de recréer et de nourrir le corps et par là même l'esprit, l'affament, le stérilisent dans une attitude hypnotique où le travail de l'imagination comme de l'entendement est comme suspendu, sapé dans son effort naturel pour comprendre. La description de ces foules happées par une parole qui stigmatise, dénigre de prétendus adversaires religieux montre une dimension mortifère du langage dont l'usage est comparable à celui que l'on trouve dans la raillerie, où l'innovation linguistique est mise au service de la haine et de la domination. C'est d'un rire sardonique, *diabolique* qu'il s'agit ici, un rire qui sépare au lieu d'unir. Au-delà de cette rhétorique de la haine, Spinoza décrit dans son œuvre quelques procédés qui sont au fondement de toute création littéraire, qu'elle soit théâtrale,

[31] *Éthique*, V ; pr. 11, trad. de Charles Appuhn légèrement modifiée. André Guérinot utilise le verbe « revivre », quant à Bernard Pautrat, il évoque une image qui « s'éveille » ; Geb. II, p. 289, l. 15-16, et pr. 13, Geb. II, p. 290, l. 3-4.

[32] *Éthique,* III ; pr. 52, scolie : « Cette affection de l'esprit, ou imagination singulière, en tant qu'elle se trouve toute seule dans l'esprit, s'appelle admiration et si elle est mise en mouvement par un objet qui nous fait peur, elle est dite Épouvante, parce que l'admiration d'un mal tient l'homme suspendu dans la seule contemplation de ce mal au point qu'il est incapable de penser à d'autres choses qui pourraient le lui éviter. Mais si ce que nous admirons, c'est la puissance d'un homme, son industrie ou quelque chose du genre, étant donné que par la même nous contemplons cet homme comme largement supérieur à nous, l'admiration s'appelle alors Vénération ; et autrement Horreur, si, ce que nous admirons, c'est la colère d'un homme, son envie, etc. […] Et nous pouvons également concevoir de cette manière la haine, l'espérance, la sécurité et d'autres affects joints à l'admiration. », trad. Pautrat, p. 299-301 (Geb. II, p. 180-181, l. 15-28) et déf. aff. IV : « L'admiration est l'imagination d'une chose en quoi l'esprit reste fixé (*defixus*), à cause que cette imagination singulière n'est pas du tout enchaînée aux autres. » (Geb. II, p. 191, l. 21-24), expl. : « […] quand l'image de la chose est nouvelle […] l'esprit [reste] occupé dans la contemplation de la même chose jusqu'à ce que d'autres causes viennent la déterminer à penser à d'autres choses. », op. cit. 321-323 (Geb. II, p. 191, l. 29-32).

[33] §9 : « Le temple même a dégénéré en théâtre, où l'on écoutait non plus des docteurs de l'Église mais des orateurs, qui, tous, avaient le désir non d'instruire le peuple mais de le subjuguer pour eux, de reprendre publiquement ceux qui ne partageaient pas leurs opinions et de n'enseigner que des choses nouvelles et inaccoutumées, ce que le vulgaire admirerait le plus. », *op. cit.*, p. 65 ; Geb. III, p. 8, l. 15-19.

romanesque ou poétique, dont le but est précisément de susciter chez le spectateur ou le lecteur une « pure joie ». Si ces procédés sont abordés par Spinoza du point de vue de leur écart par rapport au travail de l'entendement, il est néanmoins possible d'y lire l'expression d'une puissance proprement poétique du langage, issue d'un travail sur la matière linguistique ainsi libérée de son origine utilitaire. Ces différents faits de discours qui constituent précisément les ressorts de toute littérature incarnent un art de lier et de délier, de joindre et de disjoindre à contre-courant du langage ordinaire régi par l'usage et par l'habitude. Ainsi le récit, en articulant les noms entre eux au sein d'une construction originale, leur restitue une teneur dont leur généralité les avait privés. Cette singularité de l'enchaînement diégétique exerce une puissance sur le lecteur ou l'auditeur dont les récits contenus dans l'Écriture sainte fournissent un exemple. Spinoza décrit en effet le plaisir éprouvé par la foule à l'écoute d'un récit bien mené ménageant des surprises, des retournements, tout en soulignant le risque de sécularisation totale de ces intrigues séparées de leur enjeu éthique[34]. En dehors des récits bibliques, les récits de fiction que l'on peut lire dans l'*Arioste* et les *Métamorphoses* d'Ovide acquièrent une tout autre dimension dès lors qu'ils sont accompagnés par un travail de connaissance de l'intention des auteurs qui leur confère le statut de « rêveries[35]».

La fiction occupe une place importante dans la théorie de l'idée vraie développée dans le *Traité de la réforme de l'entendement*. Du point de vue de la connaissance, ce que Spinoza appelle « l'idée fictive » résulte de la liberté laissée à l'imagination qui vient occuper la place laissée vacante par l'entendement. Ce que nous ne comprenons pas clairement et distinctement, nous l'imaginons confusément, et nous pouvons ainsi bâtir toutes sortes de fictions :

> le pouvoir qu'a l'esprit de forger des fictions est d'autant plus grand qu'il a moins d'intellections (*mens minus intelligit*) tout en ayant pourtant plus de perceptions et ce pouvoir diminue d'autant plus qu'il a plus d'intellections. […] moins les hommes connaissent la nature, plus il leur est facile de forger quantité de fictions : que des arbres parlent, que des hommes se changent subitement en pierre, en sources, que des spectres apparaissent dans des miroirs, que le rien devienne quelque chose, et même que des dieux se changent en bêtes et en hommes[36].

Lorsque Spinoza évoque la fiction, il ne s'agit pas *a priori* d'un discours mais d'une construction imaginative qui peut ou non s'énoncer dans le langage, se raconter. Pour autant, la fiction n'est dangereuse que lorsqu'elle vient contaminer le terrain de la connaissance. L'énoncé seul ne doit pas être redouté, dès lors qu'il s'accompagne d'une perception claire et distincte. Or c'est ici que se situe le plaisir éprouvé par le lecteur de contes, de récits fantastiques ou merveilleux, « et autres semblables fantaisies (*phantasmata*) totalement incompréhensibles du point de vue de l'entendement[37] » : il sait que tout cela est faux, il sait qu'en vertu des lois de la nature, nul homme ne peut se changer en bête ou en arbre, son entendement comprend que cela est impossible, mais il se délecte de ce que son imagination puisse produire de telles combinaisons sans pour autant donner son assentiment quant à leur existence :

---

[34] *Ibid.* chap. V, §18 : « La foule n'est donc tenue de connaître que les récits susceptibles de porter le plus fortement les âmes à l'obéissance et à la dévotion. Or la foule elle-même n'est pas suffisamment apte à en juger, surtout parce qu'elle se complaît (*delectatur*) davantage dans l'intrigue et les événements singuliers et inattendus que dans l'enseignement contenu dans les récits. », op. cit., p. 233 ; Geb. III, p. 79, l. 2-6.

[35] *Ibid*., chap. VII, §15, op. cit., p. 307 ; Geb. III, p. 110, l. 20. Spinoza utilise le terme « *nugas* » qui signifie balivernes, sornettes, et renvoie à un discours frivole.

[36] *Traité de la réforme de l'entendement,* §58, *op. cit.*, p. 99 ; Geb. II, p. 22, l. 13-25.

[37] *Traité théologico-politique*, chap. VII, §15, op. cit., p. 307 ; Geb. III, p. 110, l. 13-14.

> Nous n'aurons donc nullement à craindre de forger une fiction, pourvu que nous percevions la chose clairement et distinctement. Car s'il nous arrive de dire que des hommes se changent subitement en bêtes, cela est dit de manière tout à fait générale[38].

Aussi la fabulation ou le récit de fiction ne représentent pas un danger pour celui qui cherche à connaître, ils lui sont même indifférents dès lors que son entendement est actif et n'attribue aucune existence à ce qui est forgé par l'imagination. Que fait celui qui construit une fiction, sinon selon son bon plaisir, au gré de sa fantaisie et non de sa raison, joindre et disjoindre des choses « délibérément et sciemment (*prudens, et sciens*)[39]» ? La pure gratuité de la fiction, son absence d'impact sur la connaissance des choses est ici affirmée, de même qu'un espace pour un traitement artistique du langage, qui ne prête pas à mal, qui n'a rien de dangereux en ce que l'ordre et la connexion qu'il instaure se situent sur un terrain purement langagier. Dire n'importe quoi et se délecter de cet écart entre ce qui est dit et ce qui est, voilà de quelle manière le lecteur de conte, de poésie, ou celui qui comprend une plaisanterie se réjouit, voilà comment peut s'entendre ce plaisir auquel faisait référence le second scolie de la proposition IV ; 45 de l'*Éthique*, qu'il faut considérer indépendamment de toute exigence purement gnoséologique[40]. Aussi, du point de vue de l'entendement, lorsqu'un philosophe parle d'une âme carrée ou d'une mouche infinie, il dit en effet n'importe quoi et pense de manière confuse, partielle et inadéquate. Mais cette alliance des contraires, ces contradictions qui n'ont d'existence et de valeur que verbale sont au fondement d'une poétique dont le but est d'initier et de faire entendre d'autres rencontres entre les choses et les dénominations. Le rapprochement fulgurant entre deux termes contradictoires est utilisé fréquemment dans la poésie baroque : l'antithèse, le paradoxe sont des figures stylistiques qu'affectionne particulièrement Quevedo, qui manie avec virtuosité le trait d'esprit, l'art de la formule et de la pointe, tout en conservant les mots en usage et en rejetant les constructions syntaxiques complexes, les emprunts savants aux langues anciennes[41]. Citons le premier quatrain du célèbre sonnet *À un homme au grand nez*, qui reprend un lieu commun, la difformité physique, en inversant les rapports, en mêlant tous les ordres, les êtres vivants et les choses inertes :

> C'était un homme à un grand nez collé
> Et c'était un grand nez superlatif,
> C'était un alambic à moitié vif
> C'était un poisson sabre et ébarbé[42].

---

[38] *Traité de la réforme de l'entendement*, §62, p. 103 ; Geb. II, p. 24, l. 6-8.

[39] *Pensées métaphysiques*, partie I, chapitre I : « Une chimère, un être forgé et un être de raison ne sont pas des êtres […] Pour un être forgé, il exclut la perception claire et distincte, attendu que l'homme usant simplement de sa liberté, et non, comme dans l'erreur, sans le savoir, mais délibérément et sciemment, conjoint les choses qu'il lui plaît de conjoindre et disjoint celles qu'il lui plaît de disjoindre. », trad. Appuhn légèrement modifiée, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 337 ; Geb. I, p. 233, l. 15-29.

[40] *Cf.* François Zourabichvili, *op. cit.,* p. 87 : « L'émotion esthétique n'a pas d'intérêt épistémologique : elle ne nous apprend rien de l'objet, et favorise même l'illusion, en nous inclinant à traiter le beau comme une qualité de l'objet. »

[41] Une tendance au contraire que l'on trouve chez Gongora, d'ailleurs tournée en dérision par Quevedo dans *La culta latiniparla*, sous-titré « manuel burlesque pour apprendre à parler le langage *gongorino* ». La poésie baroque espagnole est en effet travaillée par des tendances contradictoires, entre cultéranisme ou cultisme — qui promeut des recherches formelles sur les mots avec des retours à l'étymologie, des néologismes, des latinismes, qui multiplie les périphrases, les métaphores sans éviter un certain hermétisme — et conceptisme, qui exploite davantage l'équivocité et la polysémie et dont la source est toujours la langue vulgaire.

[42] « Sonnets satiriques et burlesques », in *Des fureurs et des peines*, Gallimard, 2010, p. 230-231.

Ces correspondances inattendues illustrent assez bien la manière dont la langue est travaillée ici à travers les images provoquées par ces interférences entre des lexiques et des registres éloignés les uns des autres. De ce point de vue, la chimère fait figure de cas limite. Décrite au début des *Pensées métaphysiques* comme « ce dont la nature enveloppe une contradiction ouverte[43] », son être est, précise Spinoza, « purement verbal[44] », elle repose non plus sur la connexion mais sur la coïncidence impensable et inimaginable de deux choses contradictoires : ainsi le cercle carré ne peut être exprimé « autrement que par des mots[45] ». La chimère exhibe dans le langage seul ce qui en dehors de lui ne peut exister. Au-delà de l'ignorance des causes qui déterminent une chose à exister et à agir, si l'on quitte le terrain de la connaissance, elle incarne elle aussi une forme de liberté et d'autonomisation possible du langage à l'égard de l'entendement mais aussi de l'imagination. Elle n'est « rien qu'un mot[46] », mais révèle une productivité propre au langage que la poésie fait jouer à plein. Ces rencontres, qui n'ont d'existence possible que par et dans le langage, défont les liens que l'habitude a tissé entre les noms et produisent dans l'imaginaire du lecteur d'autres rencontres possibles qui renouvellent les associations existantes. Ainsi peut-on comprendre comment la création verbale contribue à une recréation du corps, comment la poésie, et tous les procédés qui s'y rapportent, nourrit et le corps et l'esprit.

[43] *Pensées métaphysiques* I ; 1, note I, p. 337 ; Geb. I, p. 233.

[44] *Ibid.* I ; 3, p. 345 ; Geb. I, p. 241, l. 10.

[45] *Ibid.*, p. 346 ; Geb. I, p. 241, l. 11.

[46] *Ibid.*, Geb. I, p. 241, l. 14.