

## Le théâtre de l'imagination

La première partie de ce travail interrogeait la capacité qu'ont les sens de l'homme à appréhender avec justesse les informations que le monde physique lui fournit. J'ai tenté d'expliquer le processus qui conduit les sensations externes vers l'entendement, mais il reste à établir le fonctionnement cognitif qui aboutit à la mise en action du sujet. Qu'advient-il des corpuscules qui pénètrent l'entendement ? L'environnement de l'homme lui fournit une multitude d'apparences qui, par le biais des petits atomes qui les composent, donnent à l'entendement la connaissance de ce qui l'entoure. L'imagination<sup>1</sup> joue un rôle clé dans l'appréhension du réel, dans la mesure où elle reçoit ces minuscules reflets du monde et les conduit ensuite à l'intellect. Faculté de transition, l'imagination est aussi l'entité qui met en scène pour permettre la compréhension. Ce chapitre va donc retracer les étapes qui vont de la réception des atomes par l'imagination à la formation de notions dans l'esprit humain, puis il analysera la fonction essentielle et les ramifications symboliques de la fantaisie et de son corollaire, la représentation<sup>2</sup>.

### 1.A. Anatomie de la pensée

Comment l'homme prend-il conscience de sa pensée ? Loin d'être le fruit de son travail, la réflexion du sujet semble reçue et non élaborée par ce dernier, dans la mesure où le jugement est tiré des sensations et des perceptions qui atteignent les organes sensoriels. Cette section va exposer les différentes étapes que subit l'impression qui a frappé les corps et qui aboutit à la formation de notions. Le cheminement du corporel à l'immatériel se fait, chez Digby, grâce à l'imagination, véritable pivot du travail intellectuel et lieu d'une métamorphose semblable à celle évoquée en première partie de ce travail.

---

<sup>1</sup> Digby emploie également les termes d'« imagination » (*imagination*) et « fantaisie » (*fantasie*) dans ses écrits. Dans son roman, il use des deux indifféremment : Kenelm DIGBY, *Loose Fantasies, op. cit.*, p. 80, 87, 115, 155, 166, 193. Dans son ouvrage philosophique, il recourt cependant à l'imagination pour définir ce que l'esprit peut inventer ou imaginer, tandis que la fantaisie désigne plutôt la faculté qui opère cette action dans l'entendement : Kenelm DIGBY, *Two Treatises, op. cit.*, p. 8, 27, 41, 98, 186, 314, 329-330, 359-360, 396, 448, 455. Voir ci-dessous, partie II, chapitre 1, « 1.B.1. La fantaisie : une faculté ambivalente ».

<sup>2</sup> La démarche de Digby que je retrace ici correspond aux reproches qu'il fait à Hobbes concernant l'absence de logique dans sa pensée : « Dans votre logique, avant que vous n'abordiez les conceptions de l'homme, vous devez montrer la façon de les appréhender avec justesse : et en cela, je serais heureux de savoir si vous vous fondez sur les notions et les appréhensions générales que tous les hommes (les gens du vulgaire comme les savants) se font des choses qui leur parviennent, ou si vous effectuez votre démonstration grâce aux définitions recueillies dans le cœur des choses elles-mêmes. » « In your Logike, before you can manage mens conceptions, you must shew a way how to apprehend them rightly: and herein I would gladly know whither you work upon the generall notions and apprehensions that all men (the vulgar as well as the learned) frame of all things that occurre unto them; or whither you make your ground to the definitions collected out of the deep insight into the things themselves. » Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à Thomas Hobbes, 'Your most friendly letter of the 26. Nov' », Paris, 17 janvier 1637.

### 1.A.1. Les opérations cognitives de la pensée

Si la pensée thomiste compte quatre sens internes à l'âme<sup>1</sup>, les siècles suivants voient les facultés s'agglutiner et se réduire à une entité unique – l'imagination – à laquelle ils attribuent les fonctions de tous ses prédécesseurs. Digby s'inscrit parfaitement dans cette mouvance par sa description de l'imagination et des opérations qui y sont apparentées.

Les opérations cognitives de l'homme sont de trois sortes et correspondent aux trois types de certitudes ; Digby les détaille à plusieurs reprises, avec quelques variations mineures, à des dates différentes. Elles doivent conduire à la découverte de la nature humaine véritable – à savoir que l'âme n'est pas simplement la forme qui informe le corps comme le veulent les scolastiques<sup>2</sup>, mais une substance spirituelle à part entière, douée d'éternité, porteuse de potentialités qui vont bien au-delà de celles de la matière<sup>3</sup>. De la sorte, il partage la réflexion qui animait sans doute déjà Descartes au début des années 1640, et qui aboutit à sa célèbre définition de l'âme comme union avec le corps en 1649<sup>4</sup>.

Les premières impressions de l'homme sont le fait des espèces corporelles, elles s'adressent à la fantaisie qui traite les sensations corporelles et qui relie l'homme au monde matériel. Le deuxième degré se situe dans le domaine de la comparaison de diverses substances, travail qui s'effectue dans l'âme elle-même et qui permet de séparer la sensation reçue de ses accidents et spécificités, afin de parvenir à la connaissance de son universalité. L'âme façonne l'abstraction ainsi. Enfin, au-dessus de la faculté rationnelle se trouve la faculté proprement spirituelle qui reçoit le savoir et qui relie l'âme directement au monde intellectuel. Aux trois facultés de l'âme correspondent trois types de savoir : la connaissance du monde matériel que partagent les bêtes, le savoir illatif ou

---

<sup>1</sup> Les quatre sens internes sont *sensus communis, imaginatio, cogitativa potentia, memorativa potentia*. Mino BERGAMO, *L'anatomie de l'âme : de François de Sales à Fénelon*, traduit par Marc BONNEVAL, Grenoble, J. Millon, 1994, p. 38.

<sup>2</sup> On retrouve cette idée dans de nombreux traités de philosophie de la Renaissance au XVII<sup>e</sup> siècle, tels que Théophraste BOUJU DE BEAULIEU, *Corps de toute la philosophie divisé en deux parties. La première contient tout ce qui appartient à la sapience : à sçavoir, la logique, la physique & la metaphysique. La seconde contient tout ce qui appartient à la prudence : à sçavoir, la morale, l'æconomique & la politique*, Lyon, 1614, p. 851 ; Hyacinthe LE FEBVRE, *Traité du jugement dernier*, Paris, 1674, p. 590 ; Laurence BOULÈGUE, « À propos de la thèse d'Averroès. Pietro Pomponazzi versus Agostino Nifo », in Joël BIARD et Thierry GONTIER (eds.), *Pietro Pomponazzi entre traditions et innovations*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2009, p. 95.

<sup>3</sup> Kenelm DIGBY, « Fragment, 'The operations of any substance' », Harley Ms. 4153, 1634, f. 14r.

<sup>4</sup> René DESCARTES, « Les passions de l'âme », A.T., vol. XI, p. 351.

inférentiel qui gouverne la raison, et enfin la connaissance intuitive qui tire sa connaissance d'elle-même et peut donc avoir un plus haut degré de certitude<sup>1</sup>.

Les trois degrés de l'âme sont inégalement actifs, suivant les conditions du sujet. Ainsi, l'homme peut avoir des organes de sens plus ou moins vigoureux, ce qui l'inclinera plutôt vers les sens ou la raison. La satiété du sujet qui a trop abondamment goûté aux plaisirs terrestres peut augmenter la part du discernement dans le travail de l'âme, de même que l'éducation qu'il a reçue<sup>2</sup>. Parmi ceux qui laissent à la raison la primauté dans la pensée, on trouve, sans surprise, les gouverneurs et les hommes de science. La faculté la plus élevée de l'âme, la *mens* ou le *nous*, se manifeste rarement chez certains sujets, tout opprimée qu'elle est par les deux autres facultés plus immédiates : l'attrait des sens ou le discours de la raison peuvent tous deux étouffer l'activité supérieure de l'âme, ce qui explique pourquoi Aristote recommande de tenir la raison à distance quand le sujet ressent un principe plus élevé l'animer<sup>3</sup>. L'âme est donc tripartite, mais de façon inégale, ses facultés exerçant un niveau d'activité différent qui empiète nécessairement sur les prérogatives des autres. Comme les deux plateaux d'une balance ne peuvent s'abaisser en même temps, les facultés de l'âme s'activent tour à tour<sup>4</sup>. La comparaison numérique des deux plateaux avec les trois parties de l'âme fait saillir un possible déséquilibre que Digby tente de contenir.

L'auteur établit bien évidemment une hiérarchie de valeur dans les trois facultés et recommande la pratique assidue et réglée de l'abstraction couplée avec l'exclusion systématique de toute espèce intelligible, même des objets spirituels, du cours de la pensée<sup>5</sup>. Le chevalier voit là l'exercice de la contemplation dans sa forme la plus épurée, dans la lignée des mystiques rhénans<sup>6</sup>. L'âme, ainsi débarrassée de ce qui l'obscurcit, peut être illuminée de lumière divine, comme une pièce dont on ouvrirait les rideaux. Dès lors que le savoir intuitif emplit l'âme, l'ensemble de la personne en est transformé, dans la mesure où la raison est alors guidée par ce nouveau savoir, et que les sens se conforment

---

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à un ami, 'I should have expected any other offer' », *op. cit.* ; Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à une dame, 'Il faut avouer' », Londres, 15/25 sept [s.d.], f. 98r ; Kenelm DIGBY, « The operations of any substance », *op. cit.*, f. 15r.

<sup>2</sup> Kenelm DIGBY, « The operations of any substance », *op. cit.*, f. 15v-16r.

<sup>3</sup> *Ibid.* ; ARISTOTE, *Ethique à Eudème*, traduit per Catherine DALIMIER (ed.), Paris, Flammarion, 2013, livre VIII, 3, 1248a-b.

<sup>4</sup> Kenelm DIGBY, « The operations of any substance », *op. cit.*, f. 14r-15r.

<sup>5</sup> *Ibid.*, f. 15v.

<sup>6</sup> Alain DE LIBERA, *La mystique rhénane : d'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 86-88 ; Bernard MCGINN, *Encyclopédie des mystiques rhénans d'Eckhart à Nicolas de Cues et leur réception*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 358-363.

à la raison. Le procédé ne peut être atteint qu'au terme d'un labeur certain, puisque l'enfance met l'accent sur la primauté des sens et que beaucoup de gens, même les plus rationnels, ignorent encore l'existence de ce sens interne plus noble<sup>1</sup>.

Élaborée en 1634, cette théorie devient l'armature de la logique digbéenne, même s'il la présente avec des accents différents dans ses *Deux traités*. De fait, au fil des années, le chevalier semble varier sa présentation de l'âme. Ainsi, lorsqu'il tente de présenter l'origine de la « délectation<sup>2</sup> » – la satisfaction des sens et de l'entendement en même temps – il recourt à la notion d'union afin de transcender la séparation entre corps et âme qui en gêne la compréhension. La délectation est réservée aux sujets capables de recevoir l'impression et de s'y unir – ou de s'en éloigner – et elle est le fruit de l'union entre l'entendement et l'objet, ce qui implique un rapport proportionnel entre les deux. Le contentement peut être classé en différents degrés de plénitude : le plus bas correspond à la satisfaction des sens extérieurs, le suivant aux « sens inférieurs », ensuite viennent ceux qui correspondent aux facultés rationnelle puis intellectuelle. Quatre parties de l'âme se dégagent ici, mais le chevalier décide de traiter des deux facultés les plus élevées ensemble. Les sens extérieurs, analysés dans la partie précédente, reçoivent les atomes corporels des objets extérieurs tandis que les sens « inférieurs » correspondent à l'imagination – que le chevalier appelle ici « fantaisie<sup>3</sup> » – et concentrent les impressions reçues sous une forme plus raffinée, spiritualisée, et complètent les impressions partielles. Je réserve l'explication de la distinction entre faculté rationnelle et intellectuelle, plus ténue, pour le prochain chapitre. Il suffit de noter pour les besoins de la démonstration que Digby hésite et évolue dans la répartition des facultés de l'âme, sans doute sous l'influence de différents modèles dont il hérite<sup>4</sup>. Dans ce flottement entre trois ou quatre parties de l'âme, le rôle de l'imagination demeure inchangé : elle est la faculté des apparences, véritable transition entre le monde physique et la sphère intellectuelle.

### **1.A.2. Traitement cognitif des apparences : les appréhensions simples**

Sur la scène de l'imagination, les apparences morcelées sont mises en scène pour être spiritualisées et la fantaisie appréhende ces fragments un à un, dans un ordre

---

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, « The operations of any substance », *op. cit.*, f. 16r-18r.

<sup>2</sup> Le terme anglais qu'emploie Digby est *delectation* : « Les causes et objets qui suscitent la délectation en lui », « the causes and objects of delectation in him ». Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à un ami, 'I should have expected any other offer' », *op. cit.*, f. 64v-65r.

<sup>3</sup> Le terme anglais correspondant est *fantasie*. *Ibid.*, f. 64r-v.

<sup>4</sup> Mino BERGAMO, *L'anatomie de l'âme*, *op. cit.*, p. 37-58.

déterminé : appréhension de l'être, de la chose puis comparaison, pour produire, en définitive, une notion.

### 1.A.2.a. Appréhension et conception de l'être

Concevoir l'être est la première étape de la pensée chez Digby. Une réflexion sur l'être devrait trouver sa place au sein des questions métaphysiques, mais étant donnée la valeur fondamentale que le chevalier lui accorde dans le fonctionnement de la pensée, je choisis de la développer au seuil de sa logique. L'interférence entre ces deux domaines, d'ordinaire clairement distincts au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, peut expliquer en partie pourquoi Digby a finalement choisi de ne pas les séparer dans son *Traité de l'âme* ; traiter ensemble de la logique et de la métaphysique permet de faire de l'ontologie un pivot de l'épistémologie.

Les sensations et perceptions sont soigneusement entreposées dans le cerveau pour une utilisation ultérieure, comme j'ai tenté de le montrer, afin que l'entendement procède par appréhensions successives vers la connaissance, puisque lui seul produit cette dernière. La première appréhension, la plus simple, est celle de l'Être ; elle est si élevée et abstraite qu'on ne peut trouver de mots pour la dire si ce n'est l'expression « *c'est* » qui seule peut susciter le sentiment d'existence chez un interlocuteur<sup>2</sup>. L'Être constitue le fondement de toute appréhension. La notion d'Être peut s'appliquer tant à la quantité qu'à la substance<sup>3</sup>, elle transcende ainsi la présence ou non de parties. Elle est la notion première, toujours présente immédiatement à l'entendement, elle ne requiert aucun effort mental, elle surgit d'elle-même des choses. L'ensemble de la connaissance dépend de cette première appréhension qui, pour simple qu'elle soit, relève de la métaphysique et ancre la pensée de Digby dans une ontologie fondamentale et réaliste. Peut-être peut-on voir dans cette première étape un écho de White qui avance, au grand dam de Hobbes, que toute chose a une véritable nature spirituelle que l'esprit peut appréhender<sup>4</sup>. Hobbes, à l'inverse de Digby, postule que le terme « être » n'a pas de signification dans la mesure où il ne désigne aucune réalité objectivable, mais qu'il n'a qu'une fonction de savoir qui pourrait s'effectuer en l'absence de cette copule<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Robert BLANCHE et Jan SEBESTIK, « Logique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], art. cit.

<sup>2</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, op. cit., p. 358.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>4</sup> Thomas HOBBS *Critique du De mundo de Thomas White*, op. cit. ; Thomas HOBBS, *Thomas White's De mundo examined*, traduit par Harold WHITMORE JONES (ed.), Londres, Bradford University Press, 1976, p. 362-363 ; James LEWIS, *Hobbes and the Blackloists: A Study in the Eschatology of the English Revolution*, Thèse de doctorat non publiée, Université de Harvard, Cambridge, 1976, p. 85-114.

<sup>5</sup> Luc FOISNEAU, *Hobbes et la toute-puissance de Dieu*, op. cit., p. 381-387.

L'association entre épistémologie et ontologie n'est pas nouvelle ; déjà Thomas d'Aquin posait dans la *Somme* qu'une première condition de possibilité de la connaissance se trouvait dans la nécessaire participation de la chose à quelque degré de l'immatérialité, et que l'être « est la première chose qui tombe dans l'intellect<sup>1</sup> ». La constatation de l'immatérialité de la pensée nécessite que la connaissance soit associée, d'une façon ou d'une autre, à une certaine ontologie, sans quoi elle serait comprise de manière excessivement matérielle, comme pourrait le faire un atomisme qui interpréterait l'ensemble des phénomènes cognitifs en fonction d'un monde strictement matériel. Le thomisme postule en outre un type de réalisme qui veut que l'appréhension de l'être par l'intellect consiste à « voir directement le concept d'être dans n'importe quelle donnée sensible<sup>2</sup> ». L'opération simple de l'intellect permet au sujet de concevoir les essences des choses, tandis que l'opération complexe « affirme ou nie ces essences les unes des autres » et permet le jugement<sup>3</sup>.

La première appréhension qui saisit l'existence de la Chose avant la chose elle-même est ainsi un héritage de Thomas d'Aquin que Digby, dans son retour aux principes premiers, cherche à préserver et à justifier sans les lourdeurs scolastiques, à partir d'une réflexion sur l'expérience cognitive.

### 1.A.2.b. Appréhension de la Chose

L'étape suivante correspond à l'appréhension de la Chose qui est en réalité double : d'une part, le sujet appréhende la chose (sans majuscule), mais en même temps il en saisit l'Être<sup>4</sup>. Prenons l'exemple du couteau : s'il n'avait pas d'Être, il ne serait pas et le sujet ne pourrait pas l'appréhender ni dire « c'est un couteau ». Il ne peut pas concevoir quelque chose de long et aiguisé s'il n'accepte pas d'abord que la chose *est*. Alors seulement, il peut dire que le couteau *est* long et aiguisé. La majeure partie des appréhensions sont donc faites d'une part d'accidentel et d'une part de ce qui se trouve

---

<sup>1</sup> Digby possédait un exemplaire de cet ouvrage qui se trouve à la Bibliothèque Nationale François Mitterrand et qui ne comprend aucune annotation de sa main : THOMAS D'AQUIN, *Tomus tertius D. Thomae Aquinatis doctoris angelici, complectens expositionem, in quatuor libros Meteororum. In tres libros De anima, et in eos, qui Parva naturalia dicuntur, Aristolelis. Qui autem sint exacte expositi, qui vero mortis culpa imperfecti relictis, propriis manifestum est locis*, traduit par FRANCESCO VIMERCATI, MICHAEL SOPHIANOS et NICCOLÒ LEONICENO, Rome, 1570, « de anima », q. IV, art. 1 ; Étienne GILSON, *Le thomisme : introduction à la philosophie de saint Thomas d'Aquin*, Paris, J. Vrin, 1983, p. 282-283.

<sup>2</sup> Étienne GILSON, *Réalisme thomiste et critique de la connaissance*, Paris, J. Vrin, 1986, p. 213-215.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Digby parle de « Thing » – que je traduis par « Chose » pour en rendre la banalité (Digby tenait à employer des termes du langage courant) – pour ce qui serait mieux décrit par « l'Êtant ». « L'appréhension suivante concerne ce qui a de l'être ; on l'exprime grâce au terme Chose. » « Our next apprehension is of that which hath Being: and is expressed by the word Thing », Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 358. Ernst Cassirer développe l'épistémologie de Digby et en particulier la question du rôle de l'Être dans le processus de connaissance, Ernst CASSIRER, *Le problème de la connaissance*, *op. cit.*, paragraphes 207-215.

déjà dans le sujet, une fraction d'Être. En somme, « nous voyons que nous ne pouvons rien exprimer en parlant sans lui attribuer l'appellation d'être, et que notre esprit ne peut rien concevoir sans l'appréhender sous la notion d'étant<sup>1</sup> ». De même que l'être vivant se nourrit et s'accroît de cela même qui le fait exister – la matière indifférenciée qui sert à le faire apparaître dans la matrice puis lui permet de s'accroître – de même, l'entendement se nourrit de ce qu'il est déjà. Un même modèle d'accroissement parcourt ainsi la philosophie de la nature et la logique de Digby.

On retrouve aussi dans cette analyse la démarche dualiste de Digby qui sépare l'Être du purement matériel – les accidents. Le chevalier n'inverse pas le sens de la connaissance, mais il en fait une expérience de rencontre entre l'extérieur avec les sensations qui assaillent les organes sensoriels, et l'intérieur avec une âme préparée à leur réception<sup>2</sup>. L'existence des objets causes de sensation est posée en même temps que celle de l'âme. C'est la rencontre entre deux existants, entre un esprit qui postule d'emblée l'être et la chose qui se présente à lui, qui fonde la connaissance. L'ontologie est binaire. La connaissance est constituée dès lors qu'une image se forme au sein de la fantaisie, moment où la double manifestation de l'extérieur et de l'intérieur se rejoignent au service des facultés cognitives.

### 1.A.2.c. La comparaison

Enfin, la troisième et dernière façon d'appréhender le monde concerne les choses qui sont connues par les sens : elle se fait sous le signe du rapport ou de la comparaison. L'Être étant absolu, il ne peut souffrir de comparaison, il ne peut être exprimé par d'autres mots, mais le sujet est sûr, il sait ce que *c'est*. En revanche, il n'en va pas de même pour les perceptions de la réalité extérieure qui ne sont pas données d'office à la conscience. Par exemple, quand le sujet appréhende un mur blanc, il laisse sa blancheur s'imprimer sur son entendement et susciter une autre impression de pâleur faite par un autre mur blanc qu'il a vu précédemment. La comparaison se fait en son esprit et lui donne une compréhension de cette blancheur<sup>3</sup>. Le cerveau compare les sensations reçues les unes aux autres afin d'établir la connaissance la plus précise possible. C'est une

---

<sup>1</sup> « And accordingly we see, that whatsoever we speake of, we say it is something: and whatsoever we conceive; we give it the nature of a thing ». Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 360.

<sup>2</sup> Patrick CHÉZAUD, « Baroque et sensualisme : le rococo et la pensée anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, vol. LIV, 2002, p. 72.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 359. L'exemple du mur blanc est pris d'Aristote et nombre de ses commentateurs s'y réfèrent parmi lesquels se trouve Suárez. ARISTOTE, *Métaphysique*, traduit par Marie-Paule DUMINIL et Annick JAULIN (eds.), Paris, Garnier Flammarion, 2008, Δ, 18, 1022a, 17 ; Jean-Paul COUJOU, *Suárez et la refondation de la métaphysique comme ontologie : étude et traduction de l'Index détaillé de la métaphysique d'Aristote de F. Suárez*, Louvain, Peeters, 1999, p. 72.

proportion de la couleur du mur qui agit sur l'être pensant. Il n'en va pas de même pour l'appréhension de l'Être qui, en tant qu'absolu, ne peut souffrir aucun rapport de proportion<sup>1</sup>. Or, il est possible d'appréhender une multitude de choses et de l'exprimer en une seule notion indivisible qui signifie la diversité de ce qu'elle contient ; ce sont les « notions universelles<sup>2</sup> ». Par exemple, les concepts de dix, cent ou mille expriment simplement le foisonnement de ce qu'ils désignent tout en unissant la cible en un tout qui n'admet aucune division ni soustraction. Si on enlève un à mille, on n'a plus le concept de mille, on a une autre abstraction qu'on appelle « neuf-cent quatre-vingt-dix-neuf ». Il en va de même pour les choses comme la pomme : s'il lui manque ne serait-ce qu'un atome, on ne peut plus parler de pomme, mais on doit dire « pomme croquée », « pomme incomplète », « pomme pourrie<sup>3</sup> »... Tel est le fonctionnement du processus cognitif qui permet d'appréhender le réel. L'analyse permet aussi de situer Digby du côté des nominalistes dans la querelle des universaux<sup>4</sup> ; de fait, il refuse à l'abstraction que sont les notions indivisibles le statut de chose, tout en mettant en valeur leur dimension verbale<sup>5</sup>.

Digby insiste sur le fait que les sens n'ont d'autre rôle que celui de déclencher la pensée, le reste du processus cognitif étant rigoureusement indépendant du domaine sensoriel. Ainsi, la notion de comparaison, au cœur de la pensée, n'a rien de commun avec les sens. Dépourvue de couleur, d'odeur, de mouvement, de goût et de forme, Digby note qu'elle échappe à la représentation picturale par exemple<sup>6</sup>. Les abstractions telles que la moitié, la cause ou l'effet sont différentes de ce qui pénètre en l'homme par l'intermédiaire des sens. Puisque leur domaine est l'âme, Digby en déduit la nature distincte de cette dernière. L'argument fonde sa philosophie naturelle à tendance dualiste : l'âme et le monde physique des sens sont inégaux non seulement dans leurs attributions, mais surtout dans leur nature. Ainsi, l'adage qu'il attribue à Aristote, *nihil est in intellectu quod non prius fuit in sensu* se trouve renversé : *nihil est in intellectu quod fuit prius in sensu*, rien n'est dans l'entendement qui fut auparavant dans les sens<sup>7</sup>. Les

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, op. cit., p. 359-360.

<sup>2</sup> À distinguer des universels platoniciens évoqués ci-dessus, qui sont des individus supplémentaires, identiques à tous les individus auxquels on les attribue. Jean LARGEAULT, *Enquête sur le nominalisme*, Paris, B. Nauwelaerts, 1971, p. 96-105.

<sup>3</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, op. cit., p. 364.

<sup>4</sup> La querelle des universaux éclate au XII<sup>e</sup> siècle en Occident et, schématiquement, cherche à résoudre la question du statut des termes collectifs et des abstractions. Alain DE LIBERA, *La querelle des universaux : de Platon à la fin du Moyen-Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 132-133.

<sup>5</sup> Jean LARGEAULT, *Enquête sur le nominalisme*, op. cit., p. 8-9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>7</sup> L'origine de cet adage péripatéticien est incertaine. Thomas D'AQUIN, *Sur la vérité*, traduit par Gilles CEAUSESCU (ed.), Paris, CNRS éditions, 2015, art. 3, p. 20-21 ; Paul F. CRANFIELD, « On the Origin of the Phrase 'Nihil es in intellectu quod non prius fuerit in sensu' », *Journal of the History of Medicine*, vol. XXV, 1970, p. 77-80. Pour une exposition de

sens ne sont pas source de savoir intellectuel. L'auteur s'excuse aussitôt de contredire le grand maître de la philosophie en soulignant la différence de contexte. Pour le chevalier, les choses sont excessivement transformées quand elles pénètrent l'entendement et l'âme : d'une part, elles respectent la nature de la chose perçue, mais, d'autre part, il n'y a aucune ressemblance entre la chose avant et la chose après la translation – cette étrange spiritualisation de la chose – et la réflexion qu'elle engendre n'a rien en commun avec l'expérience sensorielle du sujet. Cette réflexion prouve que la nature de l'âme est radicalement opposée à celle des corps que perçoivent les organes<sup>1</sup>. Digby réinterprète de la sorte le motif des sens trompeurs, véritable lieu commun de la poésie et du théâtre de l'époque, mais aussi des œuvres sceptiques<sup>2</sup>. Ainsi, les sens ne sont pas à strictement parler principes de savoir et de connaissance, puisque c'est l'entendement qui procède au traitement des données et qui, pour appréhender le monde, compare et met en opposition les informations fournies par les sens.

Digby effectue ainsi un renversement de la question initiale : les organes sensoriels ne sont pas fondamentalement trompeurs, ce qui aura une incidence sur le degré de vérité que l'homme peut atteindre, mais ils ne peuvent pas être à l'origine du savoir dans la mesure où ils ne reçoivent que des données brutes et corporelles. L'entendement seul opère la connaissance, d'où la conclusion paradoxale de Digby que les sens ne génèrent pas de savoir intellectuel<sup>3</sup>.

#### 1.A.2.d. Les notions

Les notions de Digby, qui constituent le ferment du jugement, ont fait sa notoriété. Maintenant que l'on a analysé leur genèse, il reste à étudier leur spécificité. Les notions, explique le chevalier dans son *Traité de l'âme*, sont le pendant dans l'entendement des choses qui font impression sur notre fantaisie, elles agissent comme l'image spéculaire

---

ce que Descartes pensait du même aphorisme, consulter James HILL, *Descartes and the Doubting Mind*, Londres, Bloomsbury Academic, 2013, p. 16-20.

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 396.

<sup>2</sup> Jean-Pierre CAVAILLÉ, « Descartes et les sceptiques modernes : une culture de la tromperie », in Pierre-François MOREAU (ed.), *Le scepticisme au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, t. II, p. 342. Thomas Hobbes conclut son deuxième chapitre des *Éléments* sur le constat que les sens procurent des illusions qu'il faut corriger, Thomas HOBBS, *The Elements of Law: Natural and Politic*, Ferdinand TÖNNIES (ed.), 2<sup>e</sup> éd., Londres, F. Cass, 1984, p. 7 ; Thomas HOBBS, *Éléments du droit naturel et politique*, traduit par Delphine THIVET (ed.), Paris, J. Vrin, 2010, p. 53.

<sup>3</sup> De ce fait, Digby ne peut pas être considéré comme un empiriste, bien qu'il soit un véritable tenant de l'expérimentation. La catégorisation de Paul MacDonald est trop simplifiée, tandis que Betty Dobbs, qui conclut que Digby ne mène pas son empirisme jusqu'au bout, néglige le fait qu'il réfute la connaissance strictement issue des sens. Betty J. DOBBS, « Studies in the Natural Philosophy of Sir Kenelm Digby. Part I », *op. cit.*, p. 25 ; Kenelm DIGBY, *Sir Kenelm Digby. Two Treatises: Of Bodies and of Man's Soul*, Paul MACDONALD (ed.), Londres, Gresham Press, 2013, p. 12-14.

des atomes<sup>1</sup>. À la même époque, dans *Observations upon Religio Medici*, Digby répète que les notions ont une existence dans l'entendement, mais qu'elles n'existent pas en soi, indépendamment, ce qui prend toute son importance dans la démonstration de l'immortalité de l'âme<sup>2</sup>. On peut en déduire que les notions correspondent aux atomes spiritualisés analysés ci-dessus. Elles sont le produit de la transformation des données sensorielles par l'entendement ; constituées par l'acte de comparaison, elles sont toujours relatives<sup>3</sup>.

Le chevalier rapproche les notions des images, mais finit par conclure que c'est le mot qui est l'image de la notion et que la parole est l'expression des notions propres au sujet pensant<sup>4</sup>. Il rejette ainsi l'explication cartésienne des idées comme images d'objets matériels<sup>5</sup>. Les notions entretiennent un rapport subtil avec le langage, puisqu'elles doivent surgir de la chose elle-même, et il aborde avec circonspection les constructions artificielles qui peuvent l'obscurcir<sup>6</sup>. Les trois types de notions exposées ci-dessus (notion de l'Être, notion de la Chose et notion de Rapport ou de Comparaison) peuvent être composés pour former des jugements puis des discours. Digby s'inspire, pour cette réflexion, des notions scolastiques, les *species expressae*, les espèces intentionnelles, véritables petites images des choses qui s'immiscent dans l'entendement pour donner à voir le monde extérieur<sup>7</sup>.

Le mot « notion » arrive au terme d'une évolution dans la pensée de Digby qui employait davantage celui d'« Idée » dans les années 1633-1634. La correspondance de cette époque reflète une réflexion idéaliste, grossièrement inspirée du néoplatonisme<sup>8</sup> et de l'alchimie, qui recourt souvent au terme « Ideoa » dont la teneur visuelle pourrait être traduite par « Image » ou « Idée ». À titre d'exemple, il évoque « une Image à moitié aussi belle qu'elle l'était » et semble ainsi faire référence à ce qu'il définira plus tard

---

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, op. cit., p. 400-401.

<sup>2</sup> Kenelm DIGBY, *Observations upon Religio Medici*, op. cit., p. 21-23.

<sup>3</sup> Reinhardt GROSSMANN, « Digby and Berkeley on Notions », *Theoria, A Swedish Journal of Philosophy and Psychology*, vol. XXVI, n° 1, 1960, p. 21-22.

<sup>4</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, op. cit., p. 35, 397 ; Kenelm DIGBY, *Observations upon Religio Medici*, op. cit., p. 34.

<sup>5</sup> Reinhardt GROSSMANN, « Digby and Berkeley on Notions », art. cit., p. 20.

<sup>6</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, op. cit., p. 4-5.

<sup>7</sup> Michel NODÉ-LANGLAIS, *Le vocabulaire de saint Thomas d'Aquin*, Paris, Ellipses, 1999, p. 34.

<sup>8</sup> Les Platoniciens de Cambridge avaient remis à la mode la pensée néoplatonicienne patristique. Ernst CASSIRER, *The Platonic Renaissance in England*, traduit par James P. PETTEGROVE, New York, Gordian Press, 1970, p. 8-24, 42-85 ; Constantinos A. PATRIDES, *The Cambridge Platonists*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 1-7 ; G. A. JOHN ROGERS, Jean-Michel VIENNE et Yves Charles ZARKA (eds.), *The Cambridge Platonists in Philosophical Context: Politics, Metaphysics and Religion*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1997, p. x-xi.

comme un ensemble de notions<sup>1</sup>. Le cheminement qui conduit Sir Kenelm de l'Idée à la Notion s'inscrit dans le mouvement général d'une pensée qui veut sans cesse retrouver les composants premiers qui peuvent ensuite être agrégés pour rendre compte de plus grands ensembles. La progression vers les notions lui permet en outre de prendre davantage de distance avec les espèces scolastiques, mais aussi avec le néoplatonisme chrétien, au profit d'une synthèse plus éclectique<sup>2</sup>.

Les notions de Digby rappellent que l'appréhension a toujours lieu au sein de l'homme, et que le réel n'est jamais connu directement, mais toujours par l'intermédiaire de signes qu'il appartient à l'entendement de déchiffrer grâce aux outils à sa disposition<sup>3</sup>. Le sujet peut cependant être induit en erreur par de fausses notions, ce qui explique que son travail de réflexion rigoureuse doit commencer par un examen minutieux des notions propres ou communes. L'exemple récurrent de Digby est la notion de lieu qu'il estime exagérément compliquée et dont un retour au sens commun révèle l'inanité – ses propos sont le pendant de sa critique du lieu naturel. L'homme qui parle librement et naturellement à partir de la notion de lieu telle qu'il la trouve dans son entendement expliquera sans ambages le lieu d'une chose à partir de sa situation dans un espace habité et vécu : près de telle église, derrière tel buisson, dans telle rue. À l'inverse, les philosophes scolastiques définissent le lieu comme un attribut essentiel de toute chose – ce qui n'est nulle part n'a donc pas d'existence. Ils sont alors bien en peine pour définir les entités spirituelles comme les anges, les âmes rationnelles ou encore les sciences et les arts et doivent recourir à une nouvelle entité qu'ils nomment *ubi* qui désigne le rang de toute chose en le lieu où elle est fixée<sup>4</sup>. La notion est inutilement nébuleuse et trop éloignée du sens commun, Digby en profite ainsi pour illustrer l'un des fondements de ses notions : celles-ci doivent être simples, proches du réel et de préférence issues du bon sens. Il souhaite par là concilier la pensée avec les apparences, légitimant la présence de ces dernières dans la fantaisie comme dans la réflexion.

---

<sup>1</sup> « Aucun homme [...] ne peut susciter en sa fantaisie une image qui rende compte de la moitié de sa beauté. » « No man [...] could ever raise in his fantasie an Idoea half so faire as she was. » Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à son frère, 'Though I came yesternight late and weary to ye town' », Londres, 24 juin 1633.

<sup>2</sup> Parke postule que les notions de Digby n'ont rien de commun avec celles de Berkeley, et que le mot était par conséquent vierge de tout héritage philosophique au XVIII<sup>e</sup> siècle, contrairement à Grossmann qui voit dans les notions de Digby la source du concept berkeleyen. Reinhardt GROSSMANN, « Digby and Berkeley on Notions », *art. cit.* ; Désirée V. PARKE, *Complementary Notions: A Critical Study of Berkeley's Theory of Concepts*, Springer Science & Business Media, 2012, p. 156-157.

<sup>3</sup> Ernst CASSIRER, *Le problème de la connaissance*, *op. cit.*, p. 153-158.

<sup>4</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 6-7. On peut mettre cette pensée en perspective avec la conception scolastique du lieu : Helen S. LANG, *The Order of Nature in Aristotle's Physics: Place and the Elements*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 66-121 ; Benjamin MORISON, *On Location: Aristotle's Concept of Place*, Oxford, Clarendon Press, 2002, p. 11-35, 133-148.

### **1.A.3. Le jugement**

Une fois le réel appréhendé et traité par l'entendement, ce dernier est en mesure de produire des jugements. Ceux-ci désignent la reconnaissance de l'identité et de la différence comme conditions fondamentales de la vérité discursive et comme terrain ultime de notre accord ou de notre désaccord<sup>1</sup>. Étape qui suit l'appréhension, le jugement permet d'établir l'identification ou l'absence de celle-ci que le chevalier compare à la branche sur l'arbre : elle est un ajout au tronc, mais constitue une élaboration utile et nécessaire à l'arbre<sup>2</sup>. De fait, le jugement seul permet à l'âme d'augmenter dans le savoir, non par ajout de parties issues de la connaissance, mais par une transformation perpétuelle de l'ensemble de l'âme à mesure qu'elle incorpore les nouvelles données. En effet, puisque l'âme procède par identités sur le chemin de la connaissance, il est impossible qu'elle relève de parties dont la présence irait l'encontre de ce même processus. Dès lors, la connaissance ne pénètre pas l'entendement par parties, mais agit par transformation de l'âme grâce au jugement, processus qui assimile la nouveauté à l'ensemble de l'âme. Véritable passerelle entre le connu et l'inconnu, le jugement dépend de la faculté rationnelle.

#### **1.A.3.a. La pensée entre union et division**

L'âme opère des jugements à partir de notions ou d'impressions qui sont transmises à l'entendement. Chacun de ces jugements est uni à sa substance et transforme l'ensemble de l'âme ; le jugement est donc une procédure profondément unificatrice qui justifie une métamorphose permanente de l'être. Le caractère baroque de l'âme se retrouve ici amplifié par son fonctionnement, puisque l'opération fondamentale de l'âme inscrit en son cœur la transformation perpétuelle, irréversible et radicale<sup>3</sup>. De fait, tout jugement une fois formé, toute affection donnée restent inscrits de façon indélébile au cœur de l'âme, et seul un jugement exactement contraire a le pouvoir, à terme, d'en effacer un équivalent antérieur<sup>4</sup>. La capacité infinie de l'âme, tant décriée par les contemporains du chevalier, s'explique en partie par cette mutation permanente qui rend caduc le besoin d'espace physique qu'aurait requis une connaissance procédant par ajouts successifs.

---

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 402-403.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>3</sup> Rousset fait de Circé l'un des symboles du baroque grâce à la transformation et à la métamorphose perpétuelle qu'elle incarne. Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 11-19.

<sup>4</sup> Kenelm DIGBY, *A Conference with a Lady about Choice of Religion*, *op. cit.*, p. 16-17.

Le procédé est capital dans le système de Digby et il n'hésite pas à le répéter dans de nombreux écrits, en l'illustrant parfois de façon différente. Ainsi, dans son *Discours sur l'infailibilité*, il emploie l'image de la cire et du sceau, si féconde à son époque, pour signifier à la fois la plasticité de l'âme qui peut accueillir toute impression, ainsi que la force du jugement qui s'imprime de façon indélébile et change la forme antérieure de l'âme<sup>1</sup>. L'image renforce aussi le terme d'« impression » et souligne que l'âme ne comprend qu'elle-même, qu'elle ne s'agrandit pas d'une chose extérieure, mais se modifie pour s'adapter à une nouvelle connaissance<sup>2</sup>. Pour être « connaissant », il ne suffit donc pas de recevoir une impression, sans quoi le miroir ou l'animal auraient cette faculté, il faut que l'âme opère un jugement qui la transforme. Une fois de plus, la figure de la métamorphose émerge et contribue à définir une ontologie baroque qui fait de l'homme un être en permanente transformation sur une Terre elle-même caractérisée par un tourbillonnement, un changement sans fin<sup>3</sup>. Un dernier exemple de cette théorie se trouve dans le fragment sur la représentation, où l'auteur souligne que la contemplation doit viser l'union pleine de l'objet à l'âme, « qu'il se soit converti mesmes en la substance de l'imagination et ainsi il devient par cette gradation a estre un avec l'ame ; qui est la forme de cet organe corporel, et par consequent est un avec luy<sup>4</sup> ». Le jugement fait sur la chose ou l'événement est si parfaitement assimilé qu'il devient la forme de l'âme. Le processus est comparable, comme souvent chez Digby, à celui de la nutrition : de même que le sujet qui se sustente toujours de chair de vipère trouve dans son corps des effets liés à ces créatures, de même l'âme subit une transformation complète provoquée par les jugements qu'elle digère<sup>5</sup>.

Le propos peut évidemment aisément trouver une application pratique dans la dévotion : si Dieu ou un être spirituel devient l'objet de l'âme, celle-ci pourra s'élever puisqu'elle se transformera pour s'adapter à cette pensée. Cependant, au cours de sa traduction du traité *De l'union avec Dieu*, Digby insère une glose au chapitre dix et insiste

---

<sup>1</sup> L'image de la cire et du sceau était courante au XVII<sup>e</sup> siècle. Sans doute tirée d'Aristote, elle permettait à Descartes de faire référence à la somme des qualités sensibles. Quand Digby l'emploie pour décrire un processus abstrait de l'âme, il en fait donc un usage paradoxal. ARISTOTE, *De l'âme*, op. cit., 424 a 17-424 a 24 ; René DESCARTES, « Méditations [traduction française de 1647] », A.T., vol. IX, p. 23-24 ; Jean-Pierre CAVAILLÉ, *Descartes, la fable du monde*, op. cit., p. 134.

<sup>2</sup> Kenelm DIGBY, *A Discourse Concerning Infallibility*, op. cit., p. 53.

<sup>3</sup> Bruno BRAUNROT, *L'imagination poétique chez Du Bartas*, op. cit., p. 90-91 ; Jean ROUSSET, *L'aventure baroque*, op. cit., p. 14.

<sup>4</sup> Kenelm DIGBY, « Les images et les pourtraits », op. cit., f. 124v. Le texte complet se trouve en annexe.

<sup>5</sup> *Ibid.* Cette référence à la consommation de la chair de vipère aura une certaine notoriété, puisque Digby fut accusé d'avoir provoqué la mort de sa femme en lui donnant du vin de vipère. Il y fait référence dans une lettre à sa tante, Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à Magdalen Digby, 'I have lately received your loving letter' », Londres, 17 juillet 1633, f. 121v.

sur le fait que l'âme qui s'attache à Dieu « cesse en quelque sorte d'être elle-même, ou ce qu'elle était auparavant<sup>1</sup> ». La mention étonne à raison : absente de la version latine de Castel, elle confère au processus d'unification qu'effectue l'âme une touche de déréalisation peu caractéristique de la pensée générale de Digby qui est plutôt orientée vers l'ontologie et la connaissance comme une possibilité d'élévation, mais non de divorce d'avec le corps. La situation matérielle aux accents désespérés dont la correspondance de Digby témoigne en ce début des années 1650 a pu engendrer une réflexion sur l'inanité des biens terrestres. Quoi qu'il en soit, la mention souligne le caractère radicalement transformateur du jugement.

Dans un mouvement dialectique et paradoxal, Digby affirme aussi que le jugement porte en sa nature la division. Comme le couteau aiguisé qui sépare les parties, le bon jugement « divise et scinde [les choses] et alloue à chaque chose particulière ses propres limites et frontières [...], perce proprement et astucieusement les contradictions fort proches<sup>2</sup> ». La métaphore du couteau, dont on a vu les implications baroques dans la première partie de ce travail, est ouvertement revendiquée comme la meilleure définition du travail subtil de l'entendement dont la capacité à diviser n'a d'égale que celle d'unifier le jugement à l'âme. D'une certaine façon, le jugement dans la logique équivaut au mouvement dans la physique : il impose une division dans le monde des idées pour permettre l'assimilation et la mutation qui caractérisent l'homme.

<sup>1</sup> « Car celui qui adhère à Dieu participe à son esprit, et par conséquent, en raison de cette partie de lui-même par laquelle il adhère à Dieu, il cesse en quelque sorte d'être lui-même, ou ce qu'il était auparavant. » « For he who adhereth to God, becometh one spirit with him: and consequently in respect of that of him by which he adhereth to God, he ceaseth in some sort to be himselfe; or what he was before ». Albert LE GRAND, *A Treatise of Adhering to God; Written by Albert the Great, Bishop of Ratisbon. Put into English by Sir Kenelme Digby*, traduit par Kenelm DIGBY, Londres, 1653, p. 41. Le texte original dit : « Ex his ergo perpende, quantum potest bona voluntas cum Deo unita, imo per illam animae impressionem in Deo, ut per eius a carne virtualem et spiritualem divisionem, anima quodammodo respiciat a longè hominem exteriorem suum tamquam non suum; et sic vilipendit omnia quae inferuntur sibi vel carni suae, ac si fierent alteri, vel non homini. Qui enim adhaeret Domino, unus spiritus est, scilicet cum eo. » Albert LE GRAND, *De Adhaerendo Deo libellus. Accedit ejusdem Alberti vita, Deo adhaerentis exemplar*, Anvers, 1621, p. 37. Les bénédictins de Wisques l'ont traduit par : « Jugez par là de ce que peut la bonne volonté unie à Dieu. Toute passée en Dieu, l'âme se sépare, pour ainsi dire, virtuellement et spirituellement de la chair ; elle ne regarde plus que de loin, et comme n'étant plus à elle, l'homme extérieur, et tout ce qu'on peut faire au corps ou à elle-même lui importe aussi peu que s'il s'agissait de quelque autre, ou même pas d'un homme. 'Celui qui est uni à Dieu est un même esprit avec lui.' » Jean CASTEL, *De l'union avec Dieu : première traduction complète par les Bénédictins de Saint Paul de Wisques*, Saint Maximin, Éditions de la vie spirituelle, 1923, p. 46. La référence biblique est à 1 Co., 6, 17.

<sup>2</sup> « Un bon jugement divise et scinde [les choses] et alloue à chaque chose particulière ses propres limites et frontières. De la sorte, dans les substances corporelles, ce qui est aiguisé et affûté divise, et par analogie, un jugement qui perce proprement et astucieusement les contradictions fort proches est dit aiguisé et affûté. » « A good judgement divideth and cutteth through them, and alloteth unto every particular thing its proper limits and boundes: wherefore, as in corporeall substances, the vertue of dividing is sharpenesse and edge, by translation from thence, such a judgement as pierceth neatly and smartly betweene contradictory that lye close together, is called sharpe and acute. » Kenelm DIGBY, *Two Treatises, op. cit.*, p. 375. Sur l'emploi de la métaphore du couteau, voir partie I, chapitre 1, « 1.B.3. Un monde physique entre unité et division ».

### 1.A.3.b. Mouvement réflexif de la pensée

Avec le mouvement d'assimilation transformatrice du jugement se conjugue un élan réflexif qui, au lieu de tourner l'âme vers l'extérieur, la conduit à une introspection créatrice. De fait, un autre moyen de connaître consiste pour l'âme à opérer un retour sur soi puisqu'elle comprend en son sein toutes les vérités, en particulier spirituelles. Si l'homme est fait à l'image de Dieu, c'est qu'il a une connaissance comme Dieu, mais que celle-ci n'est pas consciente.

Au fonds de mon ame tu as vivement empraint ton image ; la faisant une substance plus digne et relevee que pour servir seulement a informer ce corps materiel : elle à [sic] une subsistence et activité au dela de la capacité de la matiere<sup>1</sup>.

L'âme agit non seulement comme un miroir des apparences extérieures, mais aussi comme reflet de Dieu ; elle a reçu l'empreinte du divin qui l'a transformée de façon radicale ; elle n'est désormais plus limitée à un rôle d'information du corps, mais elle est devenue une substance divine. Il faut situer ce processus transformateur hors du temps de la personne qui, faite à l'image de Dieu depuis sa naissance, ne prend toutefois conscience de son état qu'au fil des années. Cette image de Dieu au cœur de l'homme devient le sujet de la méditation de Digby qui répète à plusieurs reprises que son âme est « l'abrégé du monde », aliéné de sa source divine par les innombrables sollicitations matérielles qui agissent sur les sens et qui accaparent l'attention, au point que l'homme peut devenir étranger à lui-même<sup>2</sup>. « L'ame est un miroir qui représente en soy toutes les choses creées et le createur mesme » : l'image du miroir vient renforcer le mouvement réflexif de l'homme qui veut poursuivre la connaissance<sup>3</sup>. Quiconque a le goût de la science doit « chercher sa leçon dans cet excellent livre<sup>4</sup> » et celui qui recherche la beauté l'y trouvera dans sa perfection. Dès lors, l'âme contient la connaissance universelle, il lui faut entrer en elle-même pour y trouver Dieu et toute chose.

Le processus de connaissance est si réflexif que, bien souvent, le savoir arbore une dimension infraconsciente : le sujet connaît avant que l'acte ne soit mis en œuvre, « avant même que nous connaissions une chose, nous semblons la connaître<sup>5</sup> ». La raison s'en trouve dans le mécanisme du désir : le sujet ne peut désirer que ce qu'il connaît déjà, s'il désire la connaissance de quelque chose, c'est qu'il connaît déjà cette chose, d'une

---

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, « 5 méditations en retraite », *op. cit.*, f. 151r (1<sup>e</sup> méditation). Le texte complet se trouve en annexe.

<sup>2</sup> *Ibid.* Digby utilise la même expression dans son « Discours académique » qui est probablement contemporain.

« Discours académique, 'Si la verité n'estoit interessée' », *op. cit.*, f. 143-145.

<sup>3</sup> *Ibid.*, f. 148r-v.

<sup>4</sup> *Ibid.*, f. 148r.

<sup>5</sup> « Even before we know a thing, we seeme to know it, » Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 385.

manière ou d'une autre. L'argument repose en réalité sur les notions communes évoquées en première partie de ce travail : elles permettent à chacun d'avoir connaissance d'une catégorie générale comme « cheval » ou « homme » avant de connaître l'identité spécifique de l'objet en question<sup>1</sup>.

Quand le rapport de proportion entre entendement et objet est conservé, le premier peut prétendre à la connaissance qui n'est pas un mouvement ni une fin, mais un être, ce qui permet d'en oblitérer les obstacles physiques<sup>2</sup>. La connaissance vient de la nature et découle d'un mouvement corporel, la sensation ; elle se définit avant tout comme une présence<sup>3</sup>, comme on le verra au prochain chapitre. Les premières vérités à partir desquelles l'âme bâtit son savoir doivent être identifiées à l'âme elle-même, elles doivent lui être proportionnelles et corrélées, afin que l'âme puisse être absolument certaine de leur vérité, et construire sur leur fondement le reste de sa connaissance<sup>4</sup>. La dimension réflexive du savoir est ainsi au cœur de l'action cognitive : l'âme doit se connaître pour pénétrer ensuite le monde et progresser dans la découverte. Cette idée est ajoutée en marge du manuscrit correspondant, elle remplace le truisme initial qui voulait que la certitude de l'âme dépende de la certitude qu'elle a d'être<sup>5</sup>. L'idée lui vient sans doute de la lecture d'Augustin qui présuppose que l'homme ait une connaissance préalable, presque innée, des choses intelligibles<sup>6</sup>. Digby appelle ses lecteurs à cultiver cette connaissance qu'il érige en fondement de l'acquisition du savoir.

Lorsqu'il analyse les ressorts de l'action, Digby remarque que l'homme obéit à certaines maximes dont il n'a pas toujours connaissance, comme les règles qui régissent le discours. Le chevalier voit là l'œuvre de l'âme qui parvient sans effort à effectuer le même travail que l'érudite qui étudie le discours, l'analyse, en déduit les règles pour ensuite en faire usage dans sa composition propre<sup>7</sup>. L'âme possède donc une vertu innée qui lui permet d'acquérir des normes de façon ordonnée, régulière et constante<sup>8</sup>. L'art découle de cette faculté exceptionnelle de l'âme : il constitue un ensemble de conventions si parfaitement intégrées en l'entendement de l'artisan que ce dernier les suit facilement,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 429-430.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 351, 357.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>5</sup> *Ibid.*, Ms. vol. II, f. 98r.

<sup>6</sup> Etienne GILSON, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Paris, J. Vrin, 1987, p. 114.

<sup>7</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 385-386.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 388.

comme si elles constituaient une seconde nature<sup>1</sup>. Plus généralement, l'entendement est capable d'avoir plusieurs niveaux de pensée à la fois sans que le sujet en ait conscience. L'homme qui réfléchit en fait l'expérience : tandis qu'il énonce une proposition, il sent que la précédente n'est pas très éloignée, qu'elle constitue une sorte de présence discrète et proche, distincte des souvenirs. Ce phénomène permet la réflexion articulée : le passage d'une proposition à l'autre requiert la proximité de la précédente et appelle celle de la suivante, le jugement dépend donc aussi de cette qualité infraconsciente que prend parfois la connaissance.

Cependant, si l'âme comprend l'ensemble des vérités en elle, toutes ne sont pas disponibles à l'entendement<sup>2</sup>. L'isolement et la méditation lui permettent de mûrir et d'ouvrir un accès à ces vérités divines, ce qui a la conséquence pratique d'ouvrir à certaines âmes l'accès à la prémonition, qui est un savoir en avance ou un avertissement intérieur<sup>3</sup>. Ce qui se trouve dans l'âme seule, par opposition à la fantaisie, « ne semble pas nous toucher, mais est comme dans la partie derrière d'une besace que celui qui la porte ne voit point<sup>4</sup> ». Dans une lettre à Hobbes<sup>5</sup>, Digby s'interroge sur la prémonition qu'a eue une de ses amies de son accident d'équitation, et cherche à savoir si l'âme, ayant connaissance de toutes choses, en transmet quelques-unes à la fantaisie qui s'en sert comme matière à spéculer. Une autre solution se trouve dans le pouvoir de l'âme à déduire de nombreux éléments des choses qu'elle reçoit par les sens, grâce à sa puissance affinée de raisonnement et à sa connaissance des chaînes causales qui enserrant le monde physique. Digby ne privilégie aucune des deux hypothèses et en expose une variation dans une lettre non datée à une dame. Il y explique que l'âme peut faire une déduction grâce aux atomes en tous genres qu'elle reçoit et qui affectent le corps du sujet, mais au lieu de proposer une forme de science infuse comme solution de remplacement, le chevalier opte pour un « génie particulier » ou un « ange gardien » qui verse continuellement toutes choses dans l'âme qui ne les remarque que lorsqu'elle possède

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>2</sup> Kenelm DIGBY, « Discours académique, 'Si la vérité n'estoit intéressée' », *op. cit.*, f. 149v-150r.

<sup>3</sup> Digby ne fait pas usage de sa réflexion sur la prémonition pour résoudre l'aporie entre liberté et déterminisme qui parcourt sa pensée. Il aurait pu s'inspirer de Valla pour ce faire : Laurent Valla (1407-1435), humaniste italien, prend l'exemple de l'homme qui prévoit que la nuit tombera dans huit heures, mais qui n'est pas pour autant la cause de la venue de celle-ci. Franck LESSAY, « Introduction générale à la controverse », in Franck LESSAY (dir.), *De la liberté et de la nécessité ; suivi de Réponse à « La capture de Léviathan » (Controverse avec Bramhall I)*, traduit par Franck LESSAY, Paris, J. Vrin, 1993, p. 64, n. 4.

<sup>4</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à une dame, 'Il faut avouer' », *op. cit.*, f. 99v.

<sup>5</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à Thomas Hobbes, 'Nothing but impossibility of payment' », Londres, 11 septembre 1637, f. 11v.

« de semblables figures dans la fantaisie<sup>1</sup> ». Le recours à une substance divine extérieure évite au chevalier de trop diviniser l'âme humaine tout en permettant de placer en son sein l'ensemble des connaissances. Digby n'évoque nulle part ailleurs ce « sçavant instructeur » qui semble être un accessoire discursif employé uniquement pour expliquer l'infusion de savoir dans l'esprit et pour contourner la difficile relation de l'âme particulière au savoir universel, plutôt qu'un principe explicatif de sa pensée sur ce principe divin.

D'une façon générale, la prémonition et le savoir à distance interrogent beaucoup Digby qui ne cesse de s'en étonner ; de fait, ce questionnement suscite la possibilité de l'accès à un savoir non linéaire, qui peut être acquis en dehors de la continuité temporelle ou spatiale attendue. Dans une lettre à John Barkham, il s'extasie sur Dr Willough de Deptford à qui il avait donné l'horoscope de naissance du mathématicien Valentin Naibode et qui, l'ayant analysé, déclara avec raison que le sujet s'était tué de sa propre épée et détermina même l'âge du décès<sup>2</sup>. Dans les manuscrits conservés à la British Library, un chapitre en latin sur la possibilité qu'a l'astronomie de prédire l'avenir est relié avec les papiers de Digby, peut-être recopié de Floyd dont le chevalier conservait de nombreuses recettes alchimiques<sup>3</sup>. Enfin, dans une lettre adressée au chevalier en 1640, James Howell rapporte la découverte d'un serpent dans les entrailles d'un mort récemment autopsié, et y voit le signe de calamités à venir<sup>4</sup>. Ce genre de curiosités intéressait Digby à la recherche de signes pour décrypter un futur nébuleux, persuadé qu'il était que le monde sensible peut être prédit. Plus généralement, ces signes confirment tant l'intelligibilité du monde que sa pénétration possible par l'âme.

Cependant, le mouvement introspectif de l'âme qui va chercher en elle-même l'image de Dieu ou la connaissance universelle disparaît progressivement des préoccupations du chevalier. Peut-être les critiques de son âme infinie et omnisciente<sup>5</sup> ont-elles eu raison de ce pan de sa pensée, ou peut-être encore Digby éprouvait-il une

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à une dame, 'Il faut avouër' », *op. cit.*, f. 100r-v.

<sup>2</sup> John Barkham (1571/2-1642), historien et théologien, était célèbre pour son érudition et son talent pour les langues. Valentin Naiboth (1523-1593), mathématicien germanophone, écrivit l'ouvrage *Sphericorum* que Digby possédait dans sa bibliothèque parisienne (*Catalogue*, p. 51). Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à Dr. Barkham, 'At the end of your Manuscript booke' », s.l., 14 juillet 1640, f. 124. Digby envoie presque la même lettre à un autre correspondant quelques jours plus tard : Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à Dr. Bartholomew, 'At the end of your Ms. booke' », s.l., 17 juillet 1640.

<sup>3</sup> British Library, Londres, Add. Mss. 41 846, « Middleton Papers », vol. XLIV, f. 193r-v.

<sup>4</sup> James HOWELL, *Epistolæ Ho-Eliaenæ. Familiar Letters, Domestic and Forren*, *op. cit.*, p. 234-235.

<sup>5</sup> Alexander ROSS, *The Philosophicall Touch-Stone or, Observations upon Sir Kenelm Digbie's Discourses of the Nature of Bodies, and of the Reasonable Soule. In Which His Erroneous Paradoxes are Refuted*, Londres, 1645, p. 75, 85 ; Alexander ROSS, *Medicus Medicatus*, *op. cit.*, p. 94.

difficulté grandissante à promouvoir l'introspection plutôt que la sortie de soi conjugée à l'abandon du corps pour atteindre le salut. Toujours est-il que ce mouvement réflexif dévoile, une fois de plus, une sensibilité toute baroque, attachée aux miroirs déformants et autres surfaces spéculaires qui manifestent plus que la réalité nue<sup>1</sup>. D'instrument fidèle, le miroir opère une transition vers le statut de révélateur, de ce qui démasque un réel caché, peu à peu, au sein de l'âme. Dès lors, Digby en conclut que l'âme fait naturellement et simplement, au cours de ce mouvement réflexif et introspectif, ce que les savants font consciemment, au prix d'un dur labeur<sup>2</sup>. L'élan baroque de l'intuition l'emporte sur l'investigation et l'étude ; l'instant est glorifié au détriment du temps long, producteur de superstructures et de règles qui n'égalent jamais la simple opération de l'âme bien conduite. L'âme peut accéder à l'intelligibilité du monde de façon naturelle, mais l'erreur la guette néanmoins.

### 1.A.3.c. Les apparences trompées : la mémoire

Si le système cognitif de Digby se veut un rempart contre les apparences trompeuses, il arrive que l'homme soit trompé au cours de sa réflexion, à son insu, et croie à une chose qui n'a pas d'équivalent dans la réalité. Deux facultés de l'âme sont à l'origine de ce phénomène : la mémoire et la volonté.

Pendant de l'entendement et nécessaire à son bon fonctionnement, la mémoire informe la pensée et autorise la mise en action ; elle a une importance morale et politique considérable au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Elle est l'apanage de l'être humain : Digby voit dans la façon dont une personne se remémore des réflexions, repasse des images dans sa tête et cherche à reconstituer un souvenir précis avec effort – actions que n'effectuent pas les bêtes – le signe patent de son humanité<sup>4</sup>. Cependant, justifier la façon précise dont ces souvenirs sont fixés en la mémoire relève de la gageure et fait écho au problème de la conservation du mouvement évoqué en première partie de ce travail. On a vu ci-dessus l'importance de la transformation de l'âme par les jugements, mais on sent dans ses écrits un tâtonnement pour expliquer la mémoire. De fait, Descartes élabore l'hypothèse de traces qui sont fixées dans la mémoire à l'instar de trous effectués dans une toile qui

---

<sup>1</sup> Bruno BRAUNROT, *L'imagination poétique chez Du Bartas*, *op. cit.*, p. 106 ; Jean-Pierre CAVAILLÉ, *Descartes, la fable du monde*, *op. cit.*, p. 13-17, 34-42 ; Tadeusz KOWZAN, « Théâtre comme jeu de miroirs », *art. cit.*, p. 23-34 ; Jean ROUSSET, *L'aventure baroque*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>2</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 388.

<sup>3</sup> John SUTTON, « Soul and Body in Seventeenth-Century British Philosophy », *art. cit.*, p. 11.

<sup>4</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 386.

permettent de retrouver le dessin : la mémoire fonctionne ainsi sur le mode de l'absence<sup>1</sup>. Il y a chez ce dernier une hésitation quant au fonctionnement de la mémoire qui se trouve tantôt justifiée par les esprits animaux, et tantôt de façon incorporelle<sup>2</sup>. Digby conjecture lui aussi : faut-il poursuivre son interprétation corpusculaire et estimer que la mémoire est faite de petits atomes, ou vaut-il mieux se ranger aux côtés de Descartes et attribuer au mouvement une place prépondérante afin d'éviter les problèmes de conservation des atomes ? Toute réminiscence est affaire de mouvement, concède le chevalier, mais il refuse de suivre la pensée cartésienne davantage : il se contente d'intégrer une petite théorie du mouvement parallèle pour éviter de faire de la mémoire un simple magasin d'atomes. Les mots, composants principaux de la mémoire et de la conversation familière, sont faits uniquement de mouvement, de même que les impressions faites sur les organes sensoriels<sup>3</sup>. Cependant, il est impossible que la mémoire garde ces mouvements distincts en son sein : le cerveau est dépourvu de corps secs et durs qui sont les plus aptes à conserver le mouvement – encore ce maintien est-il limité dans le temps – sans compter que ces motions se mélangeraient inextricablement<sup>4</sup>. Puisque chaque corps a un mouvement qui lui est propre, les minuscules corps qui se nichent dans la mémoire sont agités et se glissent alors dans la fantaisie, avec le même mouvement que celui avec lequel ils y étaient entrés pour la première fois, ce qui permet de recréer le souvenir. La mémoire fonctionne donc sur le double facteur matériel en apparence des corpuscules et du mouvement.

L'homme subit sa mémoire : les mécanismes qui président à son opération se dérobent à son contrôle. De fait, les petits corps qui constituent la mémoire sont sollicités par trois procédés : l'appétit, le hasard ou la volonté de l'homme. Le premier, l'appétit ou le désir, procède d'un mouvement physiologique éveillé par le besoin, il n'est pas nécessairement volontaire. Le hasard ou la fortune ne dépendent pas non plus de l'homme, ils font état d'associations d'idées qui échappent au gouvernement de la personne. Enfin, la volonté est la seule des trois facultés qui peut exercer la mémoire de manière décidée, sous le contrôle du sujet. Mouvement physiologique et impulsion psychique sont tous deux des instruments déclencheurs de mémoire, et cette dernière

---

<sup>1</sup> René DESCARTES, « Description du corps humain », A.T., vol. XI, p. 176-179 ; John SUTTON, *Philosophy and Memory Traces: Descartes to Connectionism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 63-74.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 67-70 ; Vincent AUCANTE, *La philosophie médicale de Descartes*, *op. cit.*, p. 247-256.

<sup>3</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 385-386.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 283-284.

s'inscrit elle-même à l'interface des mondes matériel et spirituel<sup>1</sup>. On le voit bien : la mémoire est certes l'apanage de l'homme, mais son fonctionnement échappe bien souvent à celui qui devrait la diriger, elle demeure un défi au gouvernement de l'âme que prône Digby par ailleurs.

Jamie Kassler explique dans son ouvrage que Digby emprunte en réalité sa théorie de la mémoire à Gassendi, or la pensée de ce dernier n'est présente chez le chevalier que par référence. En effet, Gassendi décrit le cerveau comme un ensemble complexe de fils enserrés dans une membrane que les esprits peuvent pénétrer facilement – les fils collants apparaissent dans la théorie de White, mais non sous la plume de Digby<sup>2</sup>. Les plis dans la matière du cerveau permettent de préserver physiquement la mémoire d'une chose, tandis que toute déficience nutritive entraîne leur détérioration et un oubli conséquent<sup>3</sup>. Gassendi et White présupposent un milieu liquide pour la mémoire – comme les péripatéticiens<sup>4</sup>. Le premier conçoit la mémoire comme pendant de l'imagination dans la mesure où elle ressortit à la capacité à préserver les idées, contrairement à Digby qui la place au sein de l'entendement en lui accordant un rôle dans la mise en action du sujet<sup>5</sup>. Gassendi refuse de cantonner cette faculté à la fonction d'entrepôt et rejette la métaphore de la cire, posant à la place celle des plis qui, innombrables, se font et se défont, permettant au nouveau et à l'ancien de coexister, mais sujets à l'humidité du cerveau. La remémoration s'explique alors par l'entendement qui effectue volontairement des fronces jusqu'à ce qu'il atteigne le bon pli ou la bonne série de rides.

Le système de Digby diverge : les souvenirs s'assemblent par grappes dans la fantaisie, phénomène que l'auteur explique à l'aide de la théorie galiléenne des corps agités qui veut que les petits atomes qui partagent la même ondulation ou le même mouvement soient mus ensemble<sup>6</sup>. L'image de la corde de luth qui, en vibrant, fait trembler et résonner un autre boyau illustre parfaitement le processus par lequel les souvenirs s'entraînent les uns les autres<sup>7</sup>. Plus un objet aura fait impression sur une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>2</sup> Thomas WHITE, *An Exclusion of Scepticks From all Title to Dispute*, *op. cit.*, p. 38 ; Jamie C. KASSLER, *Inner Music: Hobbes, Hooke, and North on Internal Character*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1995, p. 121 ; Antonia LOLORDO, *Pierre Gassendi and the Birth of Early Modern Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 58-59.

<sup>3</sup> Pierre GASSENDI, *Petri Gassendi, Opera omnia, haetenus edita auctor ante obitum recensuit... posthuma vero, totius naturae explicationem complectentia, in lucem nunc primum prodeunt ex bibliotheca*, Lyon, 1658, II, 406b-407b.

<sup>4</sup> Jamie C. KASSLER, *Inner Music*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>5</sup> George S. BRETT, *The Philosophy of Gassendi*, *op. cit.*, p. 268.

<sup>6</sup> John SUTTON, « Soul and Body in Seventeenth-Century British Philosophy », *art. cit.*, p. 12.

<sup>7</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 286-287.

personne, plus sa mémoire sera vive et précise, et moins le souvenir de l'objet sera susceptible d'être déformé par le temps. Les souvenirs diffus, abîmés ou partiels ont été usés par le temps et par les tourbillons internes d'atomes qui, dans le liquide du cerveau, s'entrechoquent sans merci et pourrissent s'ils ne sont pas rafraîchis par une nouvelle impression de l'objet.

Il arrive cependant que l'entendement ne parvienne plus à reconstituer un souvenir endommagé ; l'imagination pallie alors les manques en créant de toutes pièces un nouveau souvenir à partir de ce qui restait, que l'entendement prendra pour vérité jusqu'à ce qu'une nouvelle confrontation avec l'objet lui fasse réaliser son erreur<sup>1</sup>. Non seulement le sujet croit aveuglément sa mémoire, mais en outre il ne se doute jamais de la mystification jusqu'à ce qu'un événement particulier la lui révèle.

La mémoire peut ainsi être une sourde force de subversion en l'homme. Elle lui permet certes de prendre part à l'action et d'être édifié, mais elle n'est pas strictement gouvernée par la volonté ou la part intellectuelle de l'homme, elle peut lui fournir des données fausses et lui faire accroire un vécu imaginé. L'explication mécaniste de Digby justifie dès lors les pertes de mémoire dues à l'âge, la maladie ou le choc au prix de la transformation de cette faculté en une force potentiellement subversive et ingouvernable qui dessert l'homme plus qu'elle ne le sert. Le trompe-l'œil baroque<sup>2</sup> est ainsi mis en abîme au cœur même de l'homme, dans tous les sens dont l'expression est porteuse : le sujet peut être trompé par sa mémoire, et il se doutera d'autant moins de la supercherie que ses organes sensoriels – l'œil ou autre – sont en apparence à l'origine du souvenir. Trahi de l'intérieur, le sujet est potentiellement à la merci d'illusions intestines, il est le théâtre d'une sourde recreation du réel dont il n'a ni la maîtrise ni la connaissance.

Puisque la mémoire a la possibilité de superposer au présent un autre réel et de susciter des émotions particulières, elle peut être manipulée de façon à créer l'effet voulu. Ainsi, dans la mise en scène de sa détresse, le jeune veuf souligne, au fil d'une affirmation qu'il présente comme une vérité générale, que la douleur et l'affliction « nous font remémorer toutes les occasions particulières de mérite que nous avons pour justifier celles-ci et notre amour ; et notre nature est si faible qu'il est rare que nous jugions de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>2</sup> Jean-Pierre CAVAILLÉ, *Descartes, la fable du monde*, op. cit., p. 9-10.

vraie valeur des choses<sup>1</sup> ». La mémoire est au service du projet de glorification de l'être aimé trop tôt disparu, même si parfois elle est appelée à combler le vide créé en l'âme par le départ des esprits heureux que la satisfaction y entretenait<sup>2</sup>. Elle devient alors cause de tourment par la façon dont elle dépeint toujours les beaux moments irrémédiablement passés et présente le disparu paré de ses plus beaux atours. La façon dont Digby décrit le rôle de la mémoire dans son travail de deuil illustre parfaitement sa théorie : la mémoire n'est pas l'instrument fidèle dans lequel on peut placer sa confiance aveuglément, pas plus qu'elle n'est comparable à l'ardoise où l'on peut effacer ses dessins au fil de l'inspiration, comme il le dit dans son petit traité sur la poésie<sup>3</sup>. Au contraire, la mémoire est infidèle, elle tourmente et informe de façon partielle, elle teinte et recrée le passé en fonction des événements du présent ; de ce point de vue, elle contribue activement à faire de l'entendement une scène pour les apparences vraies ou trompeuses.

Sous la plume de Digby, le motif baroque du *memento mori* est renversé : au lieu d'agir comme le rappel d'une mort prochaine et de la nature transitoire du monde, la mémoire est cultivée afin d'atteindre un état de mort virtuelle. Ainsi, puisque le temps transforme le foyer le plus ardent en cendres en l'absence de combustible, Digby souhaite se retirer du monde afin d'éviter tout objet dont l'impression pourrait troubler le souvenir de la défunte<sup>4</sup>. « Le souvenir et l'espoir nous ont été donnés sous des conditions éprouvantes ; car elles servent principalement à nous tourmenter en nous représentant notre perte ou notre espoir en tremblant<sup>5</sup> » : la mémoire est donc loin de seconder l'entendement comme on aurait d'abord pu le penser. Faculté de représentation, miroir déformant, elle peut jouer un rôle subversif ou transformateur d'une réalité qu'elle est censée refléter.

L'homme est ainsi soumis à des forces intimes qui échappent à son contrôle comme la mémoire et l'imagination. Le jugement se caractérise donc par le mouvement

---

<sup>1</sup> « Our sorrow and affliction will call into our memory all the particular knowledges of worth we have of it, to justifie them and our love: and so weak is our nature that seldom we judge of the true value of things. » Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à ses trois fils, 'Since it hath pleased God to take unto himselfe your good Mother' », Hartingfordbury, 18 mai 1633.

<sup>2</sup> Pour une analyse de la mémoire et du souvenir dans le deuil de Digby, on peut consulter Ralph A. HOULBROOKE, *Death, Ritual, and Bereavement*, Londres, Routledge, 1989, p. 220-255 ; Clare GITTINGS, « Venetia's death and Kenelm's mourning », in Ann SUMNER (ed.), *Death, Passion, and Politics: Van Dyck's Portraits of Venetia Stanley and George Digby*, Londres, Dulwich Picture Gallery, 1995, p. 54-68.

<sup>3</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à un ami, 'I should have expected any other offer' », *op. cit.*, f. 61r.

<sup>4</sup> Kenelm DIGBY, « Méditation, 'Reflecting upon my present condition' », 1634.

<sup>5</sup> « Remembrance and providence were given us upon hard termes; for they serve for the most part to torment us by representing to us what we have lost, or what we tremblingly hope for ». Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à son frère, 'You were much desired at my lorde of Kentes' », Londres, 12 septembre 1633.

réflexif qui renvoie le penseur à lui-même, mais aussi par sa mémoire dont on connaît désormais la teneur menaçante. Le jugement doit ensuite être exprimé au moyen du discours, dernière étape de la pensée.

#### **1.A.4. Le discours, au-delà des apparences**

Le discours est la mise en forme de la pensée et sa mise en adéquation avec les normes sociales qui permettent l'expression et le partage de la vie intellectuelle humaine au sens le plus large. Il obéit à des exigences diverses et à des normes propres que Digby ne peut pas passer sous silence à une époque où les règles de la rhétorique occupent une place centrale dans les écoles et les publications<sup>1</sup>. La rhétorique est un pan essentiel de la logique ; centrée sur son efficacité, elle étudie la mise en ordre des mots et des arguments afin de convaincre<sup>2</sup>. La Renaissance la prisait pour sa capacité à mobiliser la volonté de l'auditoire et à mettre ce dernier en action<sup>3</sup>, et l'intérêt de Digby réside précisément dans son pouvoir manipulateur, ou tout au moins dans sa potentielle influence invisible. L'étude de la genèse du discours est donc essentielle au sein de la logique. La question du discours suscite le problème de la congruence d'une pensée personnelle avec des règles collectives et imposées, entre l'individuel et le collectif. Lieu de la communication avec le monde extérieur, le discours est l'ouverture du jugement aux autres. Il relève de la nature par la raison qu'il définit la vie humaine – comme souvent, le chevalier ramène son objet de réflexion à une définition ontologique qui semble être le fruit d'une pensée sur laquelle il revient, puisque le passage dans le manuscrit correspondant est lourdement annoté<sup>4</sup>. La vie humaine consiste à tisser des chaînes de syllogismes qui deviennent, par la force des choses, des discours.

D'un point de vue structurel, voici comment s'organise la réflexion du chevalier : sur les quatre chapitres dédiés au fonctionnement cognitif, le premier concerne la matière de la pensée<sup>5</sup>, le deuxième met l'accent sur l'action même de penser<sup>6</sup> et les deux derniers étudient les conséquences de cette pensée sur l'action. Le chapitre trois, sur le discours, reprend en réalité les composantes cognitives qui préparent à l'action<sup>7</sup> tandis que le

---

<sup>1</sup> Brian VICKERS, « On the Practicalities of Renaissance Rhetoric », in Brian VICKERS (ed.), *Rhetoric Revalued: Papers from the International Society for the History of Rhetoric*, Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1982, p. 133-134.

<sup>2</sup> Leroy E. LOEMKER, *Struggle for Synthesis: The 17<sup>th</sup>-Century Background of Leibniz's Synthesis of Order and Freedom*, Cambridge, Harvard University Press, 1972, p. 37-38.

<sup>3</sup> Brian VICKERS, « On the Practicalities of Renaissance Rhetoric », *art. cit.*, p. 135.

<sup>4</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, Ms. vol. II, f. 41r-v.

<sup>5</sup> « Of simple apprehensions », *Ibid.*, p. 349-365.

<sup>6</sup> « Of thinking and knowing », *Ibid.*, p. 365-376.

<sup>7</sup> « Of discoursing », *Ibid.*, p. 376-386.

quatrième chapitre étudie la mise en action proprement dite de l'homme<sup>1</sup>. Le discours s'inscrit ainsi dans une visée performative et efficace, censée mettre fin à des considérations trop oiseuses qui ne feraient que décrire son articulation. Or, le chapitre consacré au discours semble entièrement digressif et exclusivement orienté vers la mise en action de l'auditoire. Il se divise en deux parties ; la première concerne les règles du discours, de la démonstration et plus généralement de la raison, tandis que la seconde enseigne l'adaptation du discours à sa visée et à son public. Grammaire et rhétorique se conjuguent pour permettre la communication et conduisent l'auditeur même contre son gré.

Si deux appréhensions mises en relation composent un jugement, trois de ces jugements, bien choisis et convenablement mis en ordre, forment le discours. Fidèle à son principe de systématisme, Digby décrit le discours comme un métasyllogisme, où une identité est dressée entre le premier et le troisième jugement au moyen de celui qui joue un rôle intermédiaire. Les chaînes de syllogismes composent la réflexion et elles impliquent que l'âme ait toutes ses prémisses et ses conclusions à l'esprit en même temps<sup>2</sup>. Le raisonnement renforce la teneur transformatrice du jugement au détriment de sa valeur cumulative. Les règles présidant à la formation des syllogismes peuvent être appliquées à n'importe quelle matière, mais quiconque n'a pas réfléchi à la visée de ces règles ni fondé sa réflexion sur de solides bases peut perdre son temps à dresser des subtilités inutiles et triviales qui détournent le bon usage du « discours naturel » sous la coupe d'une « logique artificielle<sup>3</sup> ». Digby justifie au passage ses propres conceptions qu'il estime plus conformes à la nature et dénuées des arguties scolastiques ; il rappelle aussi que l'art et ses règles sont là pour expliquer et s'approprier la nature, et non l'inverse.

L'ensemble tend donc à montrer que le discours n'est pas la simple élaboration d'une chaîne de syllogismes, plus profondément il prend une part active à la mise en action de l'homme et à sa prise de décision. Le chevalier accorde une dimension ontologique au discours qui ne se limite pas à l'application de règles qui permettent la communication avec ses pairs, mais qui est porteuse d'un pouvoir de manipulation qui

---

<sup>1</sup> « How a man proceedeth to action », *Ibid.*, p. 386-393.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 376-377, 409, 427.

<sup>3</sup> « Et finalement, ils embrouillent et pervertissent le bon usage du discours naturel, avec une multitude de préceptes qu'ils tirent d'une logique artificielle. » « And at length, confound and misapply the right use of our naturall discourse, with a multitude of precepts drawne from artificiaall logike. » *Ibid.*, p. 376.

peut s'avérer utile, en particulier pour le gouvernant, le militaire ou le juriste. Digby qualifie au passage les tropes que sont les métaphores et les hyperboles « d'augmentations », qui, conjuguées à la ferveur que transmet une ponctuation animée, parviennent à défaire l'auditeur de sa volonté<sup>1</sup>. Une fois encore, la logique de Digby s'intéresse aux influences invisibles qui sourdent. Ce n'est sans doute pas par hasard si, au cours du même chapitre, l'auteur évoque l'élevage et le dressage d'animaux pour « notre profit ou notre plaisir, et une fois de plus nous utilisons par [les arts] leurs natures à nos fins<sup>2</sup> ». Il met explicitement en parallèle le travail opéré sur des animaux ou sur de la matière inerte avec l'usage de la rhétorique et souligne ainsi la portée manipulatrice du discours. Ce dernier agit de façon secrète sur l'entendement, au sens où l'homme n'a pas toujours conscience de ses règles, mais il agit en fonction de celles-ci puisqu'elles lui garantissent une certaine conformité avec la raison.

Le discours est un puissant outil, susceptible d'influencer quiconque l'écoute – il semblerait que le chevalier, une fois de plus, s'intéresse à la dimension politique des choses. Son analyse est comparable à celle qui conduira Wilkins à rechercher un langage dépourvu de préjugés et d'influences qui gênent le discours philosophique<sup>3</sup>. Mais là où Wilkins voit une menace sur la voie de la connaissance de la nature, Digby découvre un mécanisme capable d'influencer un auditoire qu'il faut mettre au service de ses fins. De ce point de vue, comme beaucoup de récusants de son époque<sup>4</sup>, il s'avère un rhétoricien dans la tradition de Cicéron et de Quintilien, mettant l'invention au service du travail de conviction auquel le discours s'attelle. Le discours suscite un tropisme chez le sujet grâce à sa capacité à s'adresser à l'imagination.

Ainsi, l'entendement appréhende d'abord l'Être d'une chose, puis la Chose elle-même, et la comparaison lui permet de forger ses propres notions. Le sujet peut ensuite émettre un jugement au moyen du syllogisme qui lui permet d'avancer vers l'inconnu grâce à la chaîne qu'il tisse. Le discours, enfin, rend la pensée accessible à de potentiels interlocuteurs. Ce processus anatomisé a lieu sur la scène de l'entendement où l'imagination remplit un véritable rôle de démiurge. La mémoire convoque des séries d'atomes – réels ou imaginaires – afin de faire revivre une scène, mais son potentiel est

---

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, op. cit., p. 381.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>3</sup> John WILKINS, *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*, Londres, 1668 ; William LYNCH, *Solomon's Child: Method in the Early Royal Society of London*, op. cit., p. 116-118 ; Charles WEBSTER, *The Great Instauration: Science, Medicine, and Reform, 1626-1660*, op. cit., p. 158-163.

<sup>4</sup> Ceri SULLIVAN, *Dismembered Rhetoric: English Recusant Writing, 1580 to 1603*, op. cit., p. 64-71.

d'autant plus trompeur que le sujet ignore qu'elle peut se jouer de lui. Enfin, la rhétorique a, elle aussi, le pouvoir de manipuler – la connaissance de ses mécanismes est ainsi nécessaire à qui veut gouverner efficacement. De la sorte, une réelle inquiétude sourd de cette présentation des processus cognitifs et nécessite d'approfondir la relation qu'entretient l'imagination avec l'entendement.

### **1.B. Imagination et représentation**

Le terme même d'« imagination » est fréquemment employé, en cette époque du mécanisme naissant, pour désigner ce qui n'est pas facilement explicable par les interactions physiques, et qui ne tombe pas non plus sous la coupe des choses strictement rationnelles. L'imagination fait référence aux choses qui ne sont ni matérielles, ni physiques, ni mécaniques que l'on appellerait mentales ou psychologiques aujourd'hui<sup>1</sup>. Digby en fait la clé de voûte de sa logique, et cette section va maintenant développer les ramifications symboliques qu'entraîne ce choix.

L'imagination est une faculté charnière dans la pensée de Digby : à l'interface entre les organes sensoriels et les facultés supérieures de la raison et de l'intellect, elle joue un rôle unificateur qui permet au sujet d'avoir une vision globale des informations que ses sens lui livrent. C'est la fantaisie, pour reprendre l'exemple de la pomme cher au chevalier, qui déduit que le sujet a affaire à une pomme en croisant la forme qu'il voit, le goût qu'il ressent, l'odeur et ainsi de suite ; il réunit un réel que les sens ont fragmenté<sup>2</sup>. Site de la représentation, l'imagination agit comme un miroir réfléchissant au cœur du sujet : elle lui donne le recul nécessaire pour identifier le réel et rend possible l'action de la raison qui ne peut agir sur les données morcelées que fournissent les organes sensoriels. L'impression que traite la fantaisie reçoit le nom de *phantasme*, qui, chez Digby, correspond à l'image de la chose extérieure réunifiée par l'entendement<sup>3</sup>. La raison s'empare du phantasme et poursuit le travail de raffinement en déduisant la nature intrinsèque et la forme réelle de la chose, tandis que les sens et l'imagination ne peuvent saisir que ce qui dépend de la quantité. La fonction unificatrice de la fantaisie est mise en valeur par la destruction qu'opèrent les organes de sens qui « desmembrent et deschirent en pieces pour en avoir chacun leur part : Mais ils apportent chascun leur butin au

---

<sup>1</sup> Beverley C. SOUTHGATE, « 'The Power of Imagination': Psychological Explanations in Mid-Seventeenth-Century England », *art. cit.*, p. 281.

<sup>2</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à un ami, 'I should have expected any other offer' », *op. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

magazin commun, qui est la fantaisie ; et là, cet objet est refait entier<sup>1</sup> ». Le rempart contre le chaos et la destruction du monde physique se trouve dans la faculté de la fantaisie, qui reflète et reconstruit les débris du monde matériel, dans un mouvement baroque qui ne renonce à aucune imperfection ni incomplétude.

### **1.B.1. La fantaisie : une faculté ambivalente**

L'imagination est, par définition, la faculté des images<sup>2</sup>, tandis que la fantaisie (« *fantasy* »), plus spécifique, traite des images mentales et des phantasmes<sup>3</sup> – les deux termes sont cependant souvent assimilés chez Digby qui les emploie pour désigner une faculté de l'âme servant d'intermédiaire entre les mondes spirituel et matériel. La fantaisie est une fenêtre de l'âme, le seul endroit où cette dernière peut tourner son regard, puisque le reste du corps est pour elle comme de « grosses et obscures murailles au travers desquelles elle ne voit goutte ». Espace de vision pour l'âme, scène de théâtre où se jouent les choses du monde<sup>4</sup> prêtes à être comprises et déduites<sup>5</sup>, lieu de transition entre les mondes matériel et spirituel, la fantaisie est le théâtre de l'insondable spiritualisation des atomes, présentée en première partie de ce travail.

L'imagination occupe une fonction ambivalente au sein de la logique de Digby, dans la mesure où elle transmet à l'intellect les données reconstituées du réel qui le distraient, sans lesquelles il ne pourrait accéder à la connaissance. Je me suis déjà penchée sur la fonction unificatrice de la fantaisie, il reste à voir quelles fins elle peut servir. D'un côté, Sir Kenelm appelle ses correspondants ou lecteurs à la contenir, à ignorer ses informations pour s'adonner à la spéculation abstraite, seule capable de générer un savoir certain. Mais par ailleurs, il invite le sujet à l'employer pour parvenir à une contemplation élevée, dans la mesure où aucune chose ne peut être présente à l'âme sans passer par « la

---

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, « Fragment, 'Les images et les portraits' », *op. cit.*, f. 123r.

<sup>2</sup> L'imagination est souvent perçue au XVII<sup>e</sup> siècle comme la faculté qui permet de compenser l'absence d'intelligibilité. Ainsi, Gassendi fait remarquer à Descartes que « le chien reconnaît son maître aux mêmes signes que nous reconnaissons des hommes sous des chapeaux et des manteaux [...] c'est un même acte d'imagination. » Françoise ARMENGAUD, « Gassendi, Pierre Gassend dit (1592-1655) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 septembre 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gassendi/>.

<sup>3</sup> L'imagination se distingue chez Descartes par le fait qu'elle est une faculté qui produit non des images mais des représentations schématiques, « réduites à un très petit nombre d'éléments ordonnés et susceptibles d'être aperçus d'un seul mouvement de l'esprit ». Son ressort principal n'est pas la ressemblance ou la similitude de ces figures mais plutôt que celles-ci manifestent un rapport. Solange GONZALEZ, *Descartes, d'un lieu à un autre*, Paris, Éditions Arguments, 2006, p. 60.

<sup>4</sup> Sur le sens que prend l'expression « théâtre du monde » et l'importance du spectacle au XVII<sup>e</sup> siècle, on peut consulter Louis VAN DELFT, *Les spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 37-45.

<sup>5</sup> « Notre cerveau n'est que le théâtre et la scène où tous ces masques sont joués. » « Our brain is but the playhouse and scene, where all these faery maskes are acted. » Kenelm DIGBY, *Two Treatises, op. cit.*, p. 416.

fenêtre de la fantaisie<sup>1</sup> ». Lieu où « l'objet est refait entier », elle est le « nœud où sont liés ensemble le corps et l'âme : Non que l'âme ne soit la forme du tout, mais en tant qu'elle exerce la fonction d'entendre, elle n'agit que par là<sup>2</sup> ». Seule la fantaisie fournit à l'âme de la matière à penser, et le moyen d'élever l'âme est de fournir à l'imagination des objets élevés et de les y conserver. Si l'objet est relégué à la mémoire, il ne sera ravivé que trop rarement. Au contraire, la fantaisie a le pouvoir de maintenir l'objet présent à l'esprit par une « continuelle veuë » qui lui permettra de se convertir progressivement en la substance même de l'imagination. La métaphore de la vue resurgit là où l'on attendrait quelque chose de plus abstrait, illustrant bien la fonction intermédiaire que joue l'imagination.

L'aspect constructif et positif de l'imagination paraît assez évident à Digby en raison des rapports étroits que cette dernière entretient avec la connaissance. Idéalement, l'homme de savoir devrait recevoir ses impressions des organes sensoriels qui agissent comme des « tuyaux pour conduire à la partie spirituelle les extraits raffinés des objets matériels, sans que rien demeure par le chemin pour leur donner quelque goût à eux en particulier<sup>3</sup> ». Les informations des sens peuvent donc être transmises de manière épurée chez le sujet dont la faculté intellectuelle est très développée. Digby vante le parfait entendement d'une dame, indiquant par là comment se déroule la réflexion dans une âme désincarnée :

Et la vivacité et subtilité de vos sens et esprits matériels (ce qui se voit en toutes occasions, mais particulièrement en la promptitude que vous représentez souvent au mouvement du sang ; qui est le véhicule des esprits) fait que vous prenez fort sincèrement les impressions des choses de dehors, et que vous en formez dedans vous des images et espèces fort nettes et justes : Et puis après, votre partie supérieure gouverne si réglément l'inférieure que celle-ci lasche entièrement la prise de ce qu'elle avoit acquise, et rend à celle-ci comme à sa maîtresse tout le gain qu'elle avoit fait en traffiquant par le moyen de ses ministres les sens : de sorte qu'il n'est pas merveille si vous devenez scavante en toutes choses, bien au delà du commun<sup>4</sup>.

La lettre vire à la flatterie, mais elle n'en demeure pas moins un témoignage utile sur le traitement que réserve l'âme aux données matérielles fournies par les sens qui sont eux-mêmes présentés comme de fidèles ministres soumis à l'autorité indiscutée d'une maîtresse, l'entendement. Le secret de la déduction réussie semble se trouver dans le passage de la partie « inférieure » – les images et espèces se trouvant dans la fantaisie – à

---

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, « Les images et les portraits », *op. cit.*, f. 123v.

<sup>2</sup> *Ibid.*, f. 123v-124r.

<sup>3</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à une dame, 'Il faut avouer' », *op. cit.*, f. 98r.

<sup>4</sup> *Ibid.*

la partie supérieure qui va les traiter. Plus l'imagination est soumise à la faculté intellectuelle, plus le sujet sera enclin à la finesse du raisonnement. La possibilité de la prémonition et de la connaissance de choses normalement non palpables est liée à la sensibilité de l'imagination qui parvient à extraire des données spécifiques et à en déduire certaines choses, comme la maladie d'une personne par la simple réception d'atomes de maladie. « La cognoissance de laquelle nous nous pouvons servir en cette vie, requiert un meslange de l'ame avec le corps pour la faire naistre<sup>1</sup> », par le fait que ce qui se trouve uniquement dans l'âme ne touche pas le sujet, mais est présent sur un mode discret et invisible. Le passage de l'information par la fantaisie est avéré et nécessaire, sans quoi la personne ne peut prendre conscience de celle-ci.

Comment expliquer que certaines choses touchent davantage que d'autres ? Lorsque les atomes passent dans la fantaisie, ils peuvent rencontrer des impressions avec lesquelles ils partagent des affinités et s'y attachent, comme les brouillards matinaux retenus par la canopée. Certaines impressions se dégagent du flux continu d'atomes qui pénètrent le corps, elles « s'y attachent a l'Idée desja formée qu'elles y trouvent de leur nature, et la changent selon leur temperament, et ainsi donnent sujet a l'ame de former des jugements sur tels objects qui semblent miraculeux<sup>2</sup> ». L'image explique que le sujet assimile mieux ce qui peut s'ajouter à une connaissance déjà absorbée et que sa connaissance soit un processus d'augmentation et non d'inscription sur une page blanche. La connaissance miraculeuse et la prémonition sont, on l'a vu, le fruit d'une attention habituée à s'exercer sur certaines choses. Parfois, l'intuition d'un événement provient directement de substances spirituelles qui, en la personne du « génie particulier » ou de l'« ange gardien », déversent un savoir en l'âme du sujet, mais même une telle action ne sert de rien si le sujet n'a déjà « une semblable figure dedans la fantaisie<sup>3</sup> ». Cette circonstance n'arrive que dans les âmes déjà pures et abstraites de la matière qui peuvent dès lors entretenir une étroite communication avec leur génie particulier ; leur partie sensitive doit être parfaitement domptée. Dès lors, tout savoir, quelle qu'en soit l'origine, nécessite la fantaisie, sans laquelle l'information matérielle ou spirituelle qui se présente au sujet est comparable à un cristal pur dans lequel on ne peut voir d'image à moins de mettre de l'étain ou une matière opaque derrière<sup>4</sup>. La dimension spéculaire de la fantaisie

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, f. 99v.

<sup>2</sup> *Ibid.*, f. 100r.

<sup>3</sup> *Ibid.*, f. 100v.

<sup>4</sup> *Ibid.*

prend ici tout son sens : l'imagination ne fonctionne que parce qu'elle permet au sujet une réflexion sur ses données sensorielles.

Les productions de l'esprit dépendent de leur origine cognitive. Ainsi, dans la préface de sa traduction de *A Treatise of Adhering to God*, le chevalier consigne quelques réflexions sur l'art de traduire en partant de la nature du texte concerné : il propose, sur ce sujet, une variante par rapport aux usages de son temps qui, souvent, oscillent entre imitation et paraphrase<sup>1</sup>. Une fois de plus, la nature tripartite de l'âme sert à classer des productions intellectuelles et Digby distingue trois grandes catégories d'écrits : les productions de l'imagination, celles de l'entendement et enfin celles issues de la dimension affective de l'auteur<sup>2</sup>. Les notions nées de la fantaisie s'expriment en des termes simples qui ont leur équivalent dans des langues étrangères et autorisent donc une traduction verbale stricte. À l'inverse, les compositions qui surgissent de la sphère la plus haute de l'âme ont souvent des implications qui dépassent le sens des mots et ne peuvent se satisfaire d'une traduction littérale, elles requièrent une digestion préalable de leur sens et exigent une expression personnelle, peu importe si les mots ne correspondent pas exactement à leur contrepartie en langue étrangère. Enfin, la dimension affective de l'auteur engendre des pensées qui sont particulièrement appauvries par la traduction et nécessitent une communion de sentiments entre l'auteur et l'interprète, dans la mesure où l'entendement ne peut pas rendre compte de l'utilisation de tel ou tel mot ni expliquer le goût d'un terme. La complexité du texte et sa traduction dépendent ainsi du sujet traité et de l'origine des notions employées, et, sans surprise, le chevalier relègue les notions les plus simples au royaume de l'imagination et considère que les mots sont des reflets justes de ces idées. La fantaisie est donc aussi une force créative, elle est capable de fournir à l'homme des idées qui, à l'interface des sens et de l'intellect, constituent le fondement des spéculations.

Le travail de l'âme, dès lors, s'effectue toujours à contretemps puisqu'elle réfléchit à ce qui est enraciné en elle grâce à l'imagination<sup>3</sup>. Au cours d'une méditation, Digby souligne que pour parvenir à un état de véritable réflexion, l'âme doit effectuer une inversion, et au lieu de laisser la fantaisie la travailler, elle doit transférer l'activité à la

---

<sup>1</sup> On peut voir par exemple la réflexion de Katherine Philips sur la traduction comme fidélité à l'esprit du texte, mais imprégnée de beauté et de modestie. Line COTTEGNIES, « Katherine Philips's *Pompey* (1663); or the Importance of Being a Translator », in Jane TYLUS et Karen NEWMAN (eds.), *Early Modern Cultures of Translation*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015, p. 221-235.

<sup>2</sup> Albert LE GRAND, *A Treatise of Adhering to God*, *op. cit.*, épître dédicatoire non paginée.

<sup>3</sup> Kenelm DIGBY, « Méditation, 'Almighty God; of my selfe I am not able to do any thing' », 23 janvier 1633, f. 183v.

faculté intellectuelle qui doit œuvrer sur les données de la fantaisie. Cette dernière est donc une faculté à double sens : elle fournit à l'entendement les données des organes sensoriels, d'une part, et sert de matière à penser pour l'entendement, d'autre part. Deux flux sont possibles, et il suffit de couper l'arrivée d'impressions sensorielles pour que la fantaisie soit entièrement disponible pour le travail de l'entendement dans la sphère intellectuelle.

La faculté imaginative, nécessaire pour parvenir à la sphère intellectuelle, n'est cependant pas toujours dépeinte de façon positive par Digby. La traduction de *De adhaerendo Deo* le met aux prises avec une interprétation négative de l'imagination qui pourrait s'apparenter à la source du divertissement pascalien<sup>1</sup>. Le premier chapitre indique que l'âme doit se dégager du sensible et de ses impressions, et Digby, comme souvent au fil de sa traduction, enrichit l'expression « *phantasmibus nodis* » de la glose « tout mélange avec les espèces corporelles ou les imaginations matérielles » et range systématiquement la fantaisie du côté du monde matériel, tout en gommant son rôle d'intermédiaire<sup>2</sup>. L'ouvrage est certes une traduction dont les idées trouvent sans doute leur origine chez un moine bénédictin<sup>3</sup>, mais le chevalier, en conformité avec sa théorie de la traduction décrite dans l'épître dédicatoire, effectue une véritable réappropriation dont on trouve le signe dans de tels interstices. Il ne s'agit pas pour lui de forcer le trait afin de mieux transmettre le message, mais plutôt de rendre compte de la façon dont il a compris et assimilé le texte. Dès lors, on peut supposer que Digby a du mal à situer l'imagination qui est une faculté aux vertus tantôt abstraites, tantôt physiologiques. Le chapitre quatre, « que nos opérations devraient avoir lieu exclusivement dans la partie intellectuelle de notre âme et non dans nos sens<sup>4</sup> », est, dans sa version latine, à la troisième personne, mais Digby le traduit à la première personne du pluriel, signe qu'il conçoit son travail davantage pour sa propre édification que pour celle de ses lecteurs, mais aussi qu'il se sent tout à fait concerné par ce genre de problématique. De fait,

---

<sup>1</sup> Blaise PASCAL, *Les pensées*, Francis KAPLAN (ed.), Paris, Éditions du Cerf, 2005, p. 192-202.

<sup>2</sup> Albert LE GRAND, *A Treatise of Adhering to God*, *op. cit.*, p. 2-3. Voici le texte original correspondant : « Quoniam quidem Spiritus cum sit Dominus Deus, et eos, qui adorant eum, in spiritu et veritate oportet adorare, id est, cognitione et amore, intellectu et affectu, ab omnibus phantasmatis nudis. » Albert LE GRAND, *De Adhaerendo Deo libellus*, *op. cit.*, p. 8. « Dieu est esprit : ceux qui l'adorent le doivent adorer en esprit et en réalité, autrement dit, leur connaissance et leur amour, leur intelligence et leur volonté doivent être totalement dégagés du sensible. » Jean CASTEL, *De l'union avec Dieu*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>3</sup> Jean CASTEL, *De l'union avec Dieu*, *op. cit.*, p. 3-6.

<sup>4</sup> « How our operations ought to be in the intellectual part of our soule onely; and not in our senses ». Albert LE GRAND, *A Treatise of Adhering to God*, *op. cit.*, p. 8. Voici le texte original correspondant : « Qualiter operatio humana debeat esse in solo intellectu, et non in sensibus ? » Albert LE GRAND, *De Adhaerendo Deo libellus*, *op. cit.*, p. 13, traduit par : « comment l'homme se doit d'agir par son intelligence et non d'après ses sens », Jean CASTEL, *De l'union avec Dieu*, *op. cit.*, p. 16.

l'ouvrage, plus généralement, illustre bien l'une des difficultés que pose le dualisme de Digby selon lequel l'homme peut être réduit à une opposition entre matériel et spirituel, où le premier doit prendre le pas sur le second. Digby, dans ses *Deux traités*, élève le corps au-dessus du méprisable en lui accordant la part belle de son étude, mais dans sa correspondance et plus particulièrement dans sa traduction, le corps est régulièrement dépeint comme un boulet pour l'âme.

L'imagination joue ainsi un rôle prépondérant dans la logique de Digby, et son caractère ambivalent la distingue de l'intellect dans la mesure où elle est porteuse de tous les possibles ; elle permet la connaissance, mais son potentiel subversif est réel et non négligeable. Dans son étude de l'écriture cartésienne, Jean-Pierre Cavaillé conclut lui aussi à la prépondérance de l'imagination, faculté qui

offre une aide précieuse et absolument nécessaire à l'entendement : précieuse, parce qu'en transcrivant au moyen de figures les questions traitées, elle accroît la distinction et la netteté de l'esprit, nécessaire, parce que seule l'imagination permet à l'homme de science de se forger une représentation correcte du monde extérieur<sup>1</sup>.

Il note que, par conséquent, « l'imagination est ainsi au centre de la pratique des mathématiques comme de la physique, tout en restant étroitement soumise au contrôle de l'entendement<sup>2</sup> » et souligne avec stupeur que « le plus frappant est cette nature double, duplice, de l'imagination, le fait qu'elle appartienne à l'âme, mais qu'elle soit aussi une chose du corps<sup>3</sup> ». La prédominance de l'imagination se retrouve ainsi dans des ouvrages philosophiques du XVII<sup>e</sup> siècle, et il serait intéressant de voir si elle constitue un trait caractéristique de ce que l'on pourrait peut-être appeler, en prenant beaucoup de précautions, une philosophie baroque.

La fantaisie est dès lors une faculté profondément ambivalente : entre spirituel et matériel, entre réel et représentation, à la fois faculté créative, mais aussi simple reflet, elle incarne de nombreuses tensions.

### **1.B.1.a Miroirs et loupes**

L'imagination fonctionne en partie grâce au reflet, il convient donc de se pencher ici sur la signification que Digby donne aux instruments qui rendent celui-ci possible et qui occupent une place particulière dans l'écriture de Digby, méritant un bref détour pour analyser leur importance.

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre CAVAILLÉ, *Descartes, la fable du monde*, op. cit., p. 142-143.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>3</sup> *Ibid.*

Le chevalier emprunte sa méthode à l'astronomie, tout friand qu'il est des liens qui unissent la physique et la métaphysique, et il souligne que l'observation du Soleil ne peut se faire qu'à l'aide d'un instrument, un miroir ou une fontaine, qui évite que les astronomes soient éblouis. Le reflet présente les mêmes traits que l'original, mais ceux-ci sont adoucis et mis à la portée des yeux observateurs. Sans doute en vertu de l'équivalence des hommes à l'image de Dieu, il affirme que « les images du soleil Intellectuel, sont les individus de la nature humaine<sup>1</sup> », justifiant ainsi, au moyen de termes néoplatoniciens, l'observation physique de l'être humain – et dans ce contexte particulier, celle de la belle femme. Il se fait en cela le chantre de l'idée de l'âme comme un miroir, reflet fidèle et exact du monde divin<sup>2</sup>. L'assertion accorde aussi au statut de l'image une dignité inégalée, puisque si, par ailleurs, Digby souligne que le portrait est sans vie, il devrait admettre une définition plus large pour l'image qui, davantage qu'une imitation, incarne un modèle réduit de l'objet lui-même.

Telles beautez sont vrayment moulées de la main de Dieu, qui n'arrestent la pensee sur l'exterieur mais servent seulement comme un entredeux visuel pour comprendre mieux ce qu'elles sont au-dedans ; qui autrement seroit si spirituel, que comme les Anges il ne seroit point proportionné a la conversation humaine. Les personnes de cette fabrique celeste ressemblent aux horloges dont la bouëtte est de cristal ; au travers de laquelle le mouvement se monstrant exactement, attire a soy toute l'attention de qui regarde telle piece : mais cela n'empesche que leur Christal ne semble aussi excellent et beau quand on fait reflection sur cette partie seule a part comme celuy des autres qui n'ont point de mouvement (d'ame) compris dedans : ou plustost, leur mouvement anime leur christal, et le rend plus beau et agreable que de soy il ne seroit<sup>3</sup>.

Ainsi, dans l'horloge sus décrite, l'ingénieux mécanisme attire le regard admiratif du spectateur qui va tout à coup s'apercevoir qu'il ne doit cette claire vision que grâce à la finesse du cristal qui ferme le boîtier. L'engin automatique, matériel et opaque, fait signe vers le cristal transparent, de même que les représentations artistiques pointent vers des réalités spirituelles qui nous échapperaient tant elles sont éthérées. La transparence du cristal symbolise donc chez le chevalier Digby l'abstraction des idées intellectuelles que nous devons nous évertuer à comprendre. Mais elle n'en est pas moins paradoxale : la transparence est trompeuse et donne l'illusion du vide. Intermédiaire de la vision, le cristal s'efface pour montrer, mais il se fait aussi voir dans son épaisseur dans le même moment. Les efforts pour accéder à la connaissance ne sauraient se dispenser de ces utiles

---

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, « Les images et les portraits », *op. cit.*, f. 125r.

<sup>2</sup> Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Librairie Droz, 2005, p. 48-63.

<sup>3</sup> Kenelm DIGBY, « Les images et les portraits », *op. cit.*, f. 125r-v ; Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à un ami, 'I would to God I were as fairly disposed to contentment' », *op. cit.*, présente aussi la métaphore de l'éblouissement par le Soleil.

entredoux qui tantôt font oublier leur présence, tantôt éblouissent par leur beauté au point de faire oublier ce qu'ils doivent faire voir.

Digby fait un usage copieux de métaphores et de comparaisons avec les instruments faits en verre en mettant en avant leur paradoxale présence<sup>1</sup>. La transparence du cristal symbolise chez lui l'abstraction des idées intellectuelles que l'homme doit œuvrer à comprendre. Le délicat intermédiaire n'est pas invisible, ni même passif : il crée parfois un cadre, quelques fois il colore, il peut aussi refléter la lumière, il a donc le pouvoir de modifier la perception directe de l'objet original. Parfois, par le jeu de la mise au point oculaire, l'objet transparent devient le centre de l'attention, sans pour autant perdre sa qualité de transparence, bien qu'il ne cède plus le pas à un autre objet situé derrière lui. Ainsi le cristal évoqué ci-dessus figure la belle personne qui offre la vision distincte du mécanisme qu'elle recèle, mais la trajectoire inverse se dessine aussi, et le mouvement automatique pointe vers la beauté du cristal et la fait remarquer. Au lieu de souscrire ici à une interprétation traditionnelle de la beauté comme signe de divinité et chemin de contemplation, Digby effectue un renversement et situe le divin au service de la beauté. D'une certaine façon, ce retournement constitue une forme de théâtralisation dans laquelle le décor qui attire d'abord l'attention crée en réalité l'espace de la scène. Le cristal ou le verre poli attirent par leur beauté, mais ils prennent toute leur importance comme cadre qui révèle, défend et protège à la fois les apparences que leur élégance met ainsi en valeur.

Les métaphores du miroir et plus généralement de tout ce qui produit un reflet participent ainsi à définir la fantaisie comme la faculté qui théâtralise l'image et qui célèbre les apparences comme des reflets du réel nécessaires à la connaissance. La métaphore théâtrale est l'un des lieux communs de l'époque du baroque où la scène en vient à symboliser l'inconsistance et l'irréalité du monde<sup>2</sup> ainsi que son essence théâtrale

---

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à Edward Reed, 'I returne you many thanks for your friendly and kinde letter' », Hartingfordbury, 23 mai 1633 ; Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à Joseph Rutter, 'I thanke you kindly for your loving and affectionate letter' », *op. cit.* ; Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à un ami, 'I would to God I were as fairely disposed to contentment' », Londres, 23 octobre 1633 ; Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby au Père Hilaire, 'Ce n'est pas des moindres preeminences' », Paris, 8 janvier 1638 ; Kenelm DIGBY, « Discours académique, 'Si la verité n'estoit interessée' », *op. cit.* ; Kenelm DIGBY et George DIGBY, *A Discourse Concerning Infallibility*, *op. cit.*, p. 56 ; Kenelm DIGBY, « Fragment, 'Les images et les pourtraits' », *op. cit.* ; Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à Thomas Gell, 'I hoped to have seene you before this time' », s.l., s.d. [1633] ; Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à son frère, 'As this day, my wife was layed in her cold and narrow bed' », *op. cit.* ; Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à une dame, 'I was ever just to you in all my thoughts' », s.l., 14 septembre 1633 ; « Kenelm Digby à une dame, 'Il fault avouër' », Londres, 15/25 sept [s.d.].

<sup>2</sup> Louis VAN DELFT, *Le moraliste classique : essai de définition et de typologie*, Genève, Librairie Droz, 1982, p. 191-200 ; Jean-Pierre CAVAILLÉ, *Descartes, la fable du monde*, *op. cit.*, p. 38-40.

incarnée dans la remarque de Jacques dans *As You Like It*, « le monde entier est une scène<sup>1</sup> ». Cette mise en avant de l'illusion souligne combien la représentation est centrale dans l'homme et dans la logique, et combien ce dernier dépend des apparences pour accéder au monde connaissable. Les apparences sont ainsi glorifiées pour leur valeur épistémologique, loin du poncif qui voudrait qu'elles soient trompeuses ou superficielles. L'expression de Claude-Gilbert Dubois, « profondeurs de l'apparence<sup>2</sup> », prend tout son sens dans la perspective digbienne où la surface du mot, du monde extérieur et des personnes sont des amorces de savoir.

### 1.B.1.b Le trompe-l'œil

Par ailleurs, l'imagination est porteuse d'un pouvoir subversif non négligeable ; comme on l'a vu au sujet de la sympathie<sup>3</sup>, elle est souvent associée à un effet connoté négativement comme une tâche de naissance, un nourrisson noir ou un nouveau-né hirsute. Ses effets sont matériels, généralement visibles ; ils sont irréversibles, mais auraient pu être évités. L'usage du mot « imagination » dans les écrits de Digby ne correspond donc pas à la définition que promeut Southgate, à savoir une alternative pour tout ce qui n'est ni matériel, ni mécaniste, ni physique<sup>4</sup>. Digby n'essaie pas seulement d'expliquer des phénomènes psychiques en leur donnant une justification physique, il inscrit réellement la fantaisie à l'interface des mondes corporel et spirituel.

Ces caractéristiques de la fantaisie permettent d'expliquer qu'elle puisse facilement être manipulée et agir, elle aussi, contre l'intérêt du sujet. La puissance de l'imagination est illustrée par l'homme chez qui elle est la seule faculté qui fonctionne : il suffit de lui faire croire qu'il est solidement ligoté pour qu'il ne puisse plus bouger et qu'il se plaigne de son emprisonnement, qu'il ne puisse avancer d'un pas vers de la nourriture ou une boisson qui se trouverait auprès de lui et qui pourrait apaiser sa faim ou étancher sa soif<sup>5</sup>. L'homme est paralysé par l'idée de sa situation, sa fantaisie ne peut donc envoyer les esprits nécessaires dans les nerfs pour mettre le corps en branle. Il en va de même chez les animaux qui donnent parfois l'impression d'avoir un sens moral : leur comportement en apparence altruiste s'explique par la force de l'habitude, comme le tigre végétarien qui a été élevé avec une biche et qui, affamé, préfère s'enfuir pour trouver de la nourriture plutôt que de s'attaquer à sa fidèle amie. La biche n'a jamais pénétré son

---

<sup>1</sup> « All the world's a stage », William Shakespeare, *As You Like It*, II, 7.

<sup>2</sup> Claude-Gilbert DUBOIS, *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, op. cit.

<sup>3</sup> Voir partie I, chapitre 2, « 2.C. La sympathie ».

<sup>4</sup> Beverley C. SOUTHGATE, « The Power of Imagination », art. cit., p. 281.

<sup>5</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, op. cit., p. 334.

imagination avec d'autres circonstances que le jeu et la chaleur, et la faim ne tire de la fantaisie du tigre que l'idée de la viande qui n'est donc pas associée à la biche – l'assimilation de cette bête avec la nourriture ne se faisant pas, le tigre ne s'en prend pas à sa compagne. Ces deux exemples montrent bien que l'imagination occupe une part importante dans le gouvernement de l'action humaine – elle est encore un domaine où la volonté capitule, où la raison ne peut opérer que dans un second temps. Une fois de plus, une tendance baroque se dessine chez Digby, où, malgré les apparences, la raison est reléguée au second rang au profit de l'intuition, de l'émotion et du sensible ; où l'être vivant subit l'imagination qui domine sa volonté.

Le rôle prépondérant que le chevalier accorde à l'imagination a une résonance baroque dans la mesure où il contribue à valoriser une faculté qui laisse la part belle à l'image, qui ouvre plus que toute autre la possibilité de l'illusion et de la subversion. Jean Rousset en vient à étudier le baroque architectural et littéraire justement parce qu'il souhaite écrire une « histoire de l'imagination » et que le baroque comme sensibilité artistique correspond à un imaginaire spécifique fait de bizarre et d'étrange, mais aussi à une approche du monde pétrie de consommation voluptueuse des biens du monde conjugée à un lyrisme métaphysique<sup>1</sup>. À la charnière entre ces deux modes, Digby situe l'imagination – cette faculté qui permet à l'homme de surmonter son dualisme, d'expliquer les phénomènes étranges qui composent son vécu, mais aussi de glorifier l'illusion et la représentation comme données essentielles constituant le monde de l'homme. L'imagination met en scène l'image du vécu et situe ainsi le processus de représentation au cœur de la connaissance, mais elle est aussi susceptible de manipulation et peut devenir une force de subversion, à l'instar de la mémoire. Faculté théâtrale par excellence, l'imagination revêt aussi parfois les attributs du trompe-l'œil.

### **1.B.2. L'image**

La représentation, au XVII<sup>e</sup> siècle, s'établit en général sous le signe de la *mimesis*, mais la dimension intersémiotique et réflexive, où le texte devient peinture et où l'image devient littéraire<sup>2</sup>, peut d'ores et déjà être repérée dans les écrits de Digby. Le dictionnaire de Furetière établit d'emblée l'association de la représentation avec l'image, la mémoire

---

<sup>1</sup> Jean ROUSSET, *L'aventure baroque*, op. cit., p. 13.

<sup>2</sup> Lucile BORDES, *La représentation au XVII<sup>e</sup> siècle : pour une approche intersémiotique*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 7-10.

et l'absence<sup>1</sup>. La faculté de représentation est essentielle à l'imagination pour créer de la connaissance : elle met en scène les atomes reçus et les spiritualise, ce qui permet au sujet, par le biais de cette image mentale, de comprendre ce qui se présente à elle. Beaucoup de penseurs de l'époque ont recours à l'image pour expliquer les processus cognitifs ; parmi eux, Hobbes décrit la pensée comme faisant usage de la représentation ou du phantasme<sup>2</sup>. La représentation figure ainsi au premier rang dans le processus de connaissance et elle est nécessaire à la personne qui veut connaître, mais elle suscite aussi de nombreuses interrogations dans le système de Digby : si ce dernier semble parfois souscrire à l'hypothèse néoplatonicienne et plutôt classicisante d'une image qui représente fidèlement son modèle<sup>3</sup>, au point de devenir une voie d'accès au réel et au vrai, il offre une théorie picturale qui montre des lignes de faille et en font pencher l'interprétation du côté baroque. Cette section explore la signification de la théorie picturale de Digby à la lumière de son épistémologie et analyse ses résonances et ses implications.

### 1.B.2.a. Difficultés de la représentation

La représentation ouvre la voie à la connaissance dans la mesure où l'imagination recrée en elle-même une image complète de l'objet étudié qu'elle transmet ensuite à l'entendement. La notion est donc une reconstitution, une unification du réel après sa fragmentation par les sens. Or, les images mentale et artistique partagent le terrain commun de la quête du beau, habituellement associée au classicisme. La tension qui habite ces deux types de représentation dans la pensée de Digby mérite que l'on s'y arrête.

Digby, dans la lettre à ses trois fils, note la supériorité de l'image peinte sur la description verbale, tout en soulignant que l'art qui fait usage de « couleurs mortes » n'est pas idoine pour représenter « la vie et l'harmonie » de sa défunte femme<sup>4</sup>. L'objectif avoué de sa lettre est, entre autres, de dresser un portrait de leur mère à ses fils, mais il

---

<sup>1</sup> « Image qui nous remet en l'idée et en mémoire les objets absents, et qui nous les peint tels qu'ils sont. », Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, Paris, 1690, entrée « représentation ».

<sup>2</sup> Yves Charles ZARCA, « Le vocabulaire de l'apparaître : le champ sémantique de la notion de *phantasma* », in Yves Charles ZARCA (ed.) *Hobbes et son vocabulaire. Études de lexicographie philosophique*, Paris, J. Vrin, 1992, p. 13-29 ; Philip PETTIT, *Made with Words. Hobbes on Language, Mind and Politics*, Princeton, Princeton University Press, 2008, p. 14.

<sup>3</sup> John PEACOCK, *The Look of Van Dyck: The Self-Portrait with a Sunflower and the Vision of the Painter*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 225-226.

<sup>4</sup> « Ils ne parvenaient pas à traduire avec leurs couleurs mortes la vie et l'harmonie qui émanaient de tous ses traits parfaitement symétriques. » « They could not express with dead colours the life and harmony which rose from the exact symmetry of all her features. » Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à ses trois fils, 'Since it hath pleased God to take unto himselfe your good Mother' », *op. cit.*

émet sans cesse des réserves sur l'exercice et souligner qu'aucun art ne peut imiter la vie et les esprits. Sa prose accuse l'union des parties qui « conspirent secrètement pour composer le visage » et dont les limites individuelles sont si bien fondues dans l'ensemble qu'on ne peut plus les distinguer ; le portrait est ainsi placé sous le signe de l'harmonie et de la vie<sup>1</sup>. Le chevalier poursuit sa lettre avec une typologie de visages, dont certains paraissent plaisants au premier abord, mais dont aucune des parties « soumises à un examen minutieux par fractionnement, n'arrive à la hauteur des attentes<sup>2</sup> ». Le chevalier procède par analyse dans la représentation comme dans l'élaboration de savoirs, il vante l'unité générale, l'union des parties, mais soumet l'objet de sa pensée à une atomisation rigoureuse. La suite de la lettre l'illustre bien avec la description élogieuse de parties anatomiques qui s'apparente aux blasons du corps féminin en vogue aux siècles précédents. De haut en bas, le corps de la défunte est autopsié sur le plan littéraire, et des correspondances symboliques avec sa nature angélique sont établies. L'auteur fait aussi écho au blason du corps pourrissant qu'il écrit dans une missive à son frère à la même époque<sup>3</sup>. Amour et déchiquetage se conjuguent pour dire le manque et la perte. Ainsi se dessine, dans ces deux morceaux choisis, le caractère ambivalent de la représentation qui doit à la fois résulter d'une unité, mais qui ne peut faire l'économie de la division et de la parcellisation du monde matériel.

Digby fait le choix d'une voie symbolique, où la connaissance du monde mouvant et de la vie passe par un objet sensible qui est abstrait grâce à la puissance de la fantaisie et qui conserve un rapport analogique, formel ou naturel avec son corps d'origine<sup>4</sup>. Ce symbole, que Digby nomme simplement Image, n'est pas matériel ni complètement spirituel, il participe des deux natures, et, comme Narcisse, l'entendement doit se pencher sur le miroir de la fantaisie pour saisir l'être représenté et s'y unir. Dans l'Europe de la Contre-Réforme qui mise sur les vertus didactiques, émotives et persuasives de l'image pour faire face au protestantisme<sup>5</sup>, l'incorporation de l'image au sein même de la pensée permet au chevalier de réaffirmer la centralité de la représentation ainsi que son identité

---

<sup>1</sup> « Sa beauté était le résultat de la conspiration secrète de toutes ces parties qui dessinaient ensemble ce visage » « The resultancy of beauty out of the secret conspiring of all of them to make that face which they did. » *Ibid.*

<sup>2</sup> « But when one commeth to a strict examination of them by taking it to pieces, no one of those pieces answereth the expectation. » *Ibid.*

<sup>3</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à son frère, 'As this day, my wife was layed in her cold and narrow bed' », Hartingfordbury, 24 mai 1633.

<sup>4</sup> A. Kibédi VARGA, « L'univers en métamorphoses », in Gisèle MATHIEU-CASTELLANI (ed.), *La métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise*, op. cit., p. 3.

<sup>5</sup> Emile MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, op. cit., p. 22-29 ; Hubert JEDIN, *Crise et dénouement du Concile de Trente, 1562-1563*, traduit par Ephrem FLORIVAL, Paris, Desclée de Brouwer, 1965, p. 167-168 ; Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem*, op. cit., p. 121-124.

ontologique, dans un processus implicite de justification doctrinale. Une fois établie la nécessité de l'image, il lui reste à prouver que celle-ci est un chemin vers Dieu, idée qu'il répète souvent dans la décennie qui suit le décès de son épouse.

### 1.B.2.b. L'image de Dieu

On a vu ci-dessus le mouvement spéculaire de l'âme qui rentre en soi pour trouver l'image de Dieu, et cette section y revient afin de voir non plus le geste réflexif, mais plutôt le rôle fondamental qu'y joue l'image. De fait, Digby aurait pu opter pour une interprétation plus déréalisée qui aurait situé l'idée de Dieu au cœur de l'homme, mais il suit la tradition biblique de l'homme « à l'image de Dieu<sup>1</sup> ». L'image est ainsi élevée en dignité puisqu'elle est associée à la fois au divin, mais aussi à la vie dans toute sa densité. Le ciel se rend ainsi accessible, de même que les substances intellectuelles qui, éblouissantes comme un soleil, ne peuvent d'ordinaire être contemplées à l'œil nu. L'image est un détour nécessaire et inéluctable pour accéder à une certaine connaissance<sup>2</sup>.

La représentation physique, matérielle ou imaginative est le signe d'une autre réalité spirituelle plus vraie, plus proche de la substance intellectuelle, et elle ouvre un accès à la substance de la chose, à sa véritable identité. « Les images et les pourtraits ne servent à autre fin, qu'à imprimer souvent dans l'imaginatio l'Idée de la substance qu'ils représentent, afin que l'ame les trouvant là à tous propos, s'en empraigne<sup>3</sup> ». L'image est l'outil de pensée qui permet de faire pénétrer la substance dans l'entendement, elle nécessite temps, présence et répétition. Le processus de l'impression, étudié précédemment, est en réalité double : il désigne, d'une part, l'effet des sens sur la fantaisie, il est alors instantané et souvent répétitif. D'autre part, les images de la fantaisie effectuent aussi une impression sur l'entendement, mais celle-ci, plus longue à mettre en place, nécessite la fréquentation assidue, soutenue et intense de l'image.

Si l'image sert à faire connaître l'idée de la substance, elle est aussi une méthode de progression spirituelle. Digby affirme en effet que « jamais personne a fait notable progrès en la vie spirituelle, qui n'a abondé d'affections (ou du moins, d'inclination à icelles) en sa vie seculiere », réconciliant une fois de plus au passage la vie terrestre avec

---

<sup>1</sup> La référence biblique est à Genèse 1, 26-27 : « Dieu dit : Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, [...] Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa. » Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem*, op. cit., p. 19-21 ; Jean-Louis VIEILLARD-BARON, « L'infini est-il le Dieu des métaphysiciens ? », in Jean-Marie LARDIC (ed.), *L'infini entre science et religion au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Vrin, 1999, p. 22.

<sup>2</sup> Kenelm DIGBY, « Les images et les pourtraits », op. cit., f. 124v-125. Sur l'importance de l'image comme voie d'accès à Dieu, on peut consulter Etienne GILSON, *L'esprit de la philosophie médiévale*, op. cit., p. 249-250.

<sup>3</sup> Kenelm DIGBY, « Les images et les pourtraits », op. cit., f. 123.

sa contrepartie éternelle<sup>1</sup>. La raison s'en trouve dans les degrés d'affection que traverse l'âme : quand elle rencontre les transcendants – le beau et le bon –, elle éprouve de l'amour et s'attache, et par un effet de la providence, sans s'attier dans ses affections, elle « jette cette pointe brûlante sur le Createur qui a la fin elle recognoist et ayme en la creature<sup>2</sup> ». Fidèle à la tradition méditative et mystique de son époque, Digby décrit une contemplation qui fonctionne par échelons que l'homme gravit, entrant ainsi dans une communication plus intime avec Dieu, sans pour autant renier son appartenance terrestre puisque les premières étapes l'invitent à considérer la grandeur du monde créé et la beauté de la Terre habitable et de ses créatures<sup>3</sup>. À partir de cette contemplation matérielle, la révélation de l'essence divine s'opère et la claire vision de « l'original » est accordée à ceux qui en sont estimés dignes. L'homme est supérieur à l'ange en raison de sa qualité de « copie » ; créé par le souffle de Dieu il comprend une étincelle de divinité<sup>4</sup>. La création et le monde matériel sont ainsi des voies vers le divin ; l'homme accède à la connaissance de Dieu par ses reflets et ses copies<sup>5</sup>.

Le même raisonnement pourrait sous-tendre la justification des images dans le culte – sujet sensible dans le sillage de la Réforme, mais Digby semble s'y refuser lorsqu'il répond à son cousin sur ce sujet. George Digby le prie de préciser sa pensée lorsqu'il prétend les Pères de l'Église infaillibles en doctrine, puisque certains tiennent des positions difficiles à légitimer, comme Tertullien et Justin qui bannissent l'usage des images tandis que d'autres affirment que les anges s'accouplent avec les femmes<sup>6</sup>. Digby reprend ces points de doctrine un à un et sa position nuancée rappelle que l'utilisation d'images n'est pas un précepte christique, mais un usage mis en place par « les gouverneurs de l'Église » afin de soutenir la dévotion du vulgaire. Elle n'est pas adaptée à toutes les époques – les temps primitifs gardaient le souvenir brûlant de la récente

---

<sup>1</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby au Père Hilaire, 'Ce n'est pas des moindres preeminences' », *op. cit.*, f. 7v-8r.

<sup>2</sup> *Ibid.*, f. 7v.

<sup>3</sup> Sur la justification de la contemplation de la création pour accéder à Dieu par Thomas d'Aquin, on peut consulter Etienne GILSON, *L'esprit de la philosophie médiévale*, *op. cit.*, p. 257-258.

<sup>4</sup> « De la même façon, faute de pouvoir voir Dieu et ses nuances, contemplons son image par la représentation qu'il a faite à son image, de son talentueux crayon, et aimons-la, et aimons-le avec elle, aimons-la pour Lui et pour ce qu'elle lui ressemble. Si nous y parvenons, il ne fait aucun doute qu'il nous montrera l'original quand nous serons dans un état digne de le contempler. » « In like manner, not being able to see God and hue, lett us looke upon his image, upon his picture that he drew with his owne skilfull pencill to his exact likeness; and lett us love that and him in that; loving that for his sake and for being like him. And if we do so, there is no doubt but he will show us the original when we are in a state fitt to looke upon it ». Kenelm DIGBY, « I would to God », *op. cit.*

<sup>5</sup> Digby puise, dans sa démarche méditative, dans plusieurs traditions chrétiennes, notamment l'ignacienne et la carmélitaine. Pour une bonne introduction aux pratiques méditatives, on peut consulter Christian BELIN, *La conversation intérieure : la méditation en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 85-111, 113-118.

<sup>6</sup> George DIGBY et Kenelm DIGBY, *Letters Concerning Religion Between the Lord George Digby and Sir Kenelm Digby, Knight*, Londres, 1651, p. 4.

idolâtrie, ce qui engagea Justin et Tertullien à s'y opposer. Mais les mœurs ont changé et les images visibles, véritables livres pour les illettrés, sont désormais bienvenues puisque le spectre de l'idolâtrie s'est éloigné<sup>1</sup>. L'image a une utilité dévotionnelle et religieuse, et il est étonnant que Digby n'ait pas fait usage ici de sa théorie qui ouvre dans la représentation un accès au divin. Il semblerait donc que sa pensée sur cette dernière se limite à l'image qu'est l'homme, doté de vie et de ressemblance divines, attributs que ne possèdent pas les images de dévotion.

Cette conclusion est renforcée par la traduction de *L'union avec Dieu* où Digby insiste sur la négation des images qui envahissent la fantaisie, soulignant la nécessaire purification des choses de ce monde et le besoin de « se retirer en ce monde des objets créés<sup>2</sup> ». Le texte est certes à prendre avec précaution puisqu'il s'agit d'une traduction et non d'une production originale, mais il est tout de même étonnant qu'aucune trace de la jubilation matérielle, qui cohabite généralement avec l'exaltation du divin dans les écrits du chevalier, n'y soit visible. L'idée, conforme aux mystiques rhénans<sup>3</sup>, est récurrente dans ses notes de retraite et on la retrouve dans la « première méditation » qui rappelle son identité comme image de Dieu, mais aspire à un silence où ne puissent entrer « des cogitations d'aucune chose créée » ni « attrait des choses extérieures » qui sollicitent sans cesse l'âme. La démarche, conforme au principe de la retraite spirituelle<sup>4</sup>, concède que l'âme ne peut être oisive, qu'elle exerce ses opérations sans intermission, mais qu'elle ne peut atteindre le digne objet de ses pensées que si elle dégage les « impressions entassées sur ce [sic] divin image<sup>5</sup> ». L'originalité de l'approche concerne la métaphore employée : « il faut donc que je prenne le pinceau spirituel pour les effacer, l'eau intellectuelle pour nettoyer et laver cette chambre contaminée de si indignes hostes<sup>6</sup> ». Il ne s'agit plus de négation des images terrestres, mais plutôt de leur éviction dépeinte au moyen de la comparaison avec la peinture. Vider l'âme des distractions et divertissements mal venus devient une activité artistique, et la peinture, habituellement associée à la création, devient ici un moyen d'effacement. Dans son désir de purification, le chevalier

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>2</sup> « Sequester your selfe from all wordly and created objects. » Albert LE GRAND, *A Treatise of Adhering to God*, *op. cit.*, p. 29. Voici le texte original : « quod quanto magis magisque te nudaveris a phantasmatis », Albert LE GRAND, *De Adhaerendo Deo libellus*, *op. cit.*, p. 28 ; « plus vous apporterez de zèle à vous débarrasser des images sensibles », Jean CASTEL, *De l'union avec Dieu*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>3</sup> Louis COGNET, *Introduction aux mystiques rhéno-flamands*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968 ; Alain DE LIBERA, *La mystique rhénane : d'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

<sup>4</sup> Le concept de retraite est au cœur du Concile de Trente et de la prédication qu'il inspira. Bernard BEUGNOT, *Le discours de la retraite au XVII<sup>e</sup> siècle : loin du monde et du bruit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 3-4.

<sup>5</sup> Kenelm DIGBY, « 5 méditations en retraite », *op. cit.*, f. 152r-v (1<sup>e</sup> méditation).

<sup>6</sup> *Ibid.*, f. 152v.

opère l'exact inverse – en termes de langage – de ce qu'il souhaite faire, puisqu'il ajoute des images inhabituelles à sa prose et crée un renversement significatif alors même qu'il dit vouloir se départir des images. Le double paradoxe des termes employés et du renversement de la fonction représentative souligne que pour le chevalier, la représentation n'est pas qu'un moyen de créer et de connaître, elle peut aussi procéder à une annihilation. Dès lors, l'association de la défunte Venetia avec la fonction représentative prend un sens nouveau : l'art ne peut représenter le vivant, mais il dit efficacement la mort.

### 1.B.2.c. Le beau

La métaphore picturale nécessite d'analyser la part que joue le beau qui occupe un statut particulier lié au catholicisme. De façon très schématique, le beau est généralement associé à une posture classique, où harmonie et équilibre se conjuguent pour créer le plaisir des sens, tandis que le baroque privilégie le mouvement, l'émotion et l'effet sur la recherche esthétique. L'opposition entre baroque et classique n'est cependant pas si tranchée, et serait décrite avec davantage de justesse non comme une dialectique, mais comme une série de tensions portant sur des choix esthétiques, parmi lesquels on trouve les couples stabilité/mouvement, proportion/disproportion et structure/façade. Le baroque fait état d'une recherche du beau, et propose non pas tant une nouvelle définition du beau, composée d'irrégularité et de désordre là où le classicisme verrait l'harmonie et la proportion, mais plutôt un changement d'accent, où la perception prévaut sur un critère intrinsèque qui définirait le beau<sup>1</sup>. À l'instar des philosophes scolastiques, en justifiant la contemplation à partir du sensible, Digby souscrit à la parenté entre le beau profane et sensible avec le Beau transcendantal. Dans une Angleterre encore profondément soupçonneuse de la dimension esthétique du christianisme<sup>2</sup>, Digby se range dans le sillage de la Contre-Réforme qui envisage fondamentalement le Beau comme une qualité de l'être au même titre que le Bien et le Vrai et non plus seulement comme un ornement dont l'attraction sensible devrait susciter la méfiance<sup>3</sup>. Il refuse la beauté comme

---

<sup>1</sup> Laurent VERSINI, *Baroque Montesquieu*, *op. cit.*, p. 81. Signe de son peu d'affinité avec le beau, le baroque est rarement étudié en corrélation avec la beauté. Jean Rousset bannit presque le terme de son étude sur la littérature baroque (Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 242-246). La rupture de l'histoire du beau est développée dans les études de Line COTTEGNIES, Tony GHEERAERT et Gisèle VENET (eds.), *La beauté et ses monstres dans l'Europe baroque, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

<sup>2</sup> Vincent ROGER, *Le cœur et la croix : l'esthétique baroque de Richard Crashaw, 1612-1649*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 17.

<sup>3</sup> Sur l'importance que peut prendre le beau dans la dévotion chrétienne à l'époque moderne, on peut consulter Christian BELIN, « La figure du beau dans le *Traité de l'amour de Dieu* de François de Sales », in Guy BEDOUELLE, Christian BELIN et Simone DE REYFF (eds.), *L'art de la tradition : journées d'études de l'Université de Fribourg*, Fribourg, Academic Press, 2005, p. 131-143.

distracted ou divertissement au sens pascalien et y voit le moyen de fixer l'attention distraite de l'homme, puis de la conduire vers le divin, dans le pur esprit de la Contre-Réforme<sup>1</sup>.

Le chevalier propose une théorie esthétique où la beauté incarne « un entredeux visuel pour comprendre mieux ce qu'elles [les beautés] sont au-dedans<sup>2</sup> ». La beauté est comme le cristal qui forme le cadran d'une horloge évoqué ci-dessus : beau en soi, en tant que verre, il l'est aussi dans la mesure où il fait signe vers un au-delà, ici le mécanisme de l'horloge que le cristal protège et révèle à la fois. Il y a donc une adéquation entre la représentation extérieure et l'intérieur du sujet, ce qui permet au passage au chevalier d'affirmer la valeur de Venetia Stanley pour son caractère et non plus exclusivement pour sa célèbre beauté. La jouissance du sensible est réaffirmée et justifiée : aimer une belle créature revient à aimer Dieu et le chevalier doute au cours d'une parenthèse qu'aimer une personne puisse être qualifié d'idolâtrie<sup>3</sup>. Il souscrit ailleurs aux idéaux platoniciens de la beauté, en particulier ceux exprimés dans le *Timée*<sup>4</sup>, et met en valeur la « beauté de l'âme, l'harmonie de l'esprit » ou encore « la belle enveloppe, la ravissante armoire qui renferme ce riche joyau » et dans lesquels il « admire la proportion exacte, la symétrie exceptionnelle entre le joyau et l'or qui le sertit<sup>5</sup> ». L'idéal de beauté qu'il vante est donc tout à fait ancré dans la pensée classique de son temps et il met sans cesse l'accent sur la proportion qui seule peut exprimer l'harmonie. Dans un fragment étonnant, mais tout à fait cohérent avec sa grandiloquence et sa justification de l'amour terrestre, le chevalier exprime son admiration pour une princesse dont la présence, en raison de sa nature

<sup>1</sup> Hubert JEDIN, *Crise et dénouement du Concile de Trente, 1562-1563*, *op. cit.*, p. 167-169.

<sup>2</sup> Kenelm DIGBY, « Les images et les portraits », *op. cit.*, f. 125r. Digby reprend une image proche dans sa lettre à Sir Tobie Matthew, « Aucune comparaison ne sied sinon celle d'une montre curieuse enfermée dans un élégant boîtier de cristal : la gravure artistique de cette enveloppe claire et pure mérite toute votre attention. Cependant, l'ouvrage plus complexe et le mouvement régulier de ce qui transparait attirent le regard et forcent l'admiration. » « I can compare her to nothing so properly, as to a curious watch enclosed in a dainty Christall case; in which though the artfull graving of the cleare and pure outside deserve an entire attention, yet the more daedeleian workemanship and regular motions of what shineth through it, carrieth away all your consideration to the admiring of that ». Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à Sir Tobie Matthew, 'I have observed' », *op. cit.*, f. 30v. L'idée n'est pas nouvelle et fait écho à la pensée scolastique héritée de Thomas d'Aquin. Etienne GILSON, *L'esprit de la philosophie médiévale*, *op. cit.*, p. 257-258.

<sup>3</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à son frère, 'Though I came yesternight late and weary to ye town' », *op. cit.*

<sup>4</sup> PLATON, *Timée*, *Crittias*, traduit par Luc BRISSON et Michel PATILLON (eds.), 5<sup>e</sup> éd., Paris, Flammarion, 2001, 30a-c, p. 118-9.

<sup>5</sup> « Mais c'est la beauté de l'âme, l'harmonie de l'esprit que j'adore, et si à un moment je jette agréablement un regard sur la belle enveloppe, la ravissante armoire qui renferme ce riche joyau, mon regard n'y demeure pas mais il pénètre le noble invité et admire la proportion exacte, la symétrie exceptionnelle entre le joyau et l'or qui le sertit. » « But it is the beauty of the soule, the harmony of the mind, that I adore: And if att any time I glance a pleased eye upon the lovely outside, the becoming cabinet, that encloueth that rich jewell, it dwelleth not thereon, but looketh through upon the noble guest within, and admireth the exact proportion, the rare symmetry betweene the jewell, and the gold that is sett in. » Kenelm DIGBY, 'By yr pleading of an ill cause' », *op. cit.*

angélique, vaut une méditation, tant elle « œuvre sur l'âme et non les sens<sup>1</sup> ». Les hommes, et en particulier les belles personnes, sont ainsi rendus comparables au Christ qui permet au croyant de passer par la contemplation de son humanité à sa divinité grâce à sa double nature. Digby pousse la comparaison jusqu'à assimiler la princesse aux substances intellectuelles qui contiennent en elles l'univers entier. Empruntant son idée au néoplatonisme chrétien<sup>2</sup>, il mêle le langage de la vision et de l'illumination pour justifier l'approche de Dieu par la contemplation de son image, processus préparatoire à la vision béatifique. Les traits les plus classiques de la pensée du chevalier se situent précisément dans cette quête de l'harmonie, de la beauté et de l'unité, et un critique qui s'en tiendrait à cette lecture superficielle de son approche de la beauté pourrait légitimement conclure à son caractère classique. De fait, le chevalier adopte une posture répandue à son époque et rend hommage aux idéaux de beauté et de ressemblance. Cette posture classique sera cependant remise en question par sa valorisation des accidents et des défauts de la représentation, comme je tenterai de le montrer ci-dessous.

Le propos grandiloquent résume bien l'idée de Digby qui fait de l'homme un chemin vers Dieu, au risque de diminuer le rôle médiateur du Christ ou des saints catholiques au bénéfice des belles personnes. Il interprète à la fois la doctrine chrétienne et les idées néoplatoniciennes de son époque au bénéfice de l'amour terrestre qui se trouve glorifié et sacralisé<sup>3</sup>. Son objectif, en particulier dans les années 1633-1635, n'est pas d'élaborer une saine doctrine conforme au catholicisme romain et tridentin, mais plutôt de s'approprier les éléments qui lui sont utiles dans cette tradition au service d'une pensée baroque qui cumule la jouissance de la beauté terrestre avec l'espérance de la béatitude. La vertu transcendante de la beauté sert parfaitement son objectif grâce à ses qualités sensible et spirituelle ; elle opère par sa double nature la réconciliation à laquelle aspire Digby.

### **1.B.2d. La représentation picturale**

L'un des problèmes majeurs de la représentation picturale se situe dans le fait qu'elle correspond à un degré supplémentaire de représentation, elle revient à faire « une image de [l']Image ». Le parallèle entre l'artiste et le Créateur est très éloquent et Digby n'hésite pas à faire référence au crayon talentueux de Dieu : « regardons son image, le

---

<sup>1</sup> « There needs no morning meditation; for it worketh upon the Soule, not the Sense. » Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à une dame, 'I do not believe the Prince will visite you' », s.l., s.d., f. 87r.

<sup>2</sup> Sue P. STARKE, *The Heroines of English Pastoral Romance*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2007, p. 20-21.

<sup>3</sup> John PEACOCK, *The Look of Van Dyck, op. cit.*, p. 225-226. John Peacock développe de façon convaincante la dimension platonicienne des images choisies par Digby.

dessin qu'il fit de son crayon adroit à son exacte ressemblance<sup>1</sup> ». La figure de la représentation picturale permet aussi de dire l'exceptionnalité à une époque où l'art du portrait est encore réservé aux élites fortunées<sup>2</sup>.

Digby se lance souvent dans l'art du portrait textuel qu'il aborde de manière picturale, décrivant en priorité les couleurs et les formes<sup>3</sup>. On peut trouver les racines de ce procédé récurrent dans la philosophie fondamentalement ontologique du chevalier qui revient sans cesse à une définition de l'homme dans ses paradoxes de finitude et d'éternité, de sujet et d'objet. Sa réflexion sur la couleur qui occupe presque trois chapitres dans le *Traité des corps*<sup>4</sup> trouve sa raison d'être au détour d'une phrase dans le *Traité de l'âme*, où le chevalier rappelle que la pénétration de la lumière explique les variations chromatiques et que, fort de cette connaissance, le discours peut décrire des variations de couleurs à l'infini grâce au langage. Dès lors, il en conclut que la même nature se trouve dans l'entendement et dans les choses, que le même ordre permet de pénétrer le savoir et de causer des « transmutations naturelles<sup>5</sup> ». La remarque étonne : elle est l'unique occurrence du terme « transmutation » dans un texte où la « mutation » est très présente, et elle crée un parallèle inhabituel non pas entre les fonctionnements naturel et cognitif, mais entre la nature de l'entendement et celle des choses. La fascination de Digby pour les couleurs provient de leur plasticité infinie, de leur caractère baroque de métamorphose potentielle qu'il met en relation avec le discours humain. La pratique du syllogisme qui permet, à partir de deux termes, d'accéder à un troisième s'apparente à la palette de l'artiste qui, en mêlant le bleu et le jaune, accède à un vert tout à fait différent de ses composantes initiales et au cœur duquel on ne retrouve pas leurs traces. Digby n'élabore pas une philosophie du mélange comme son éclectisme pourrait le faire imaginer, mais une pensée de la métamorphose et du changement radical. La permanence de l'homme ou de la couleur ne se trouve pas dans le produit issu du syllogisme ou du mélange, mais dans la structure, dans l'ordre, dans le processus qui

<sup>1</sup> « Lett us looke upon his image, upon his picture that he drew with his owne skilfull pencill to his exact likeness. » Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à un ami, 'I would to God I were as fairely disposed to contentment' », *op. cit.*

<sup>2</sup> John PEACOCK, *The Look of Van Dyck*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>3</sup> On notera, entre autres, les portraits des lettres suivantes : Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à ses trois fils, 'Since it hath pleased God to take unto himselfe your good Mother' », *op. cit.* ; Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à Sir Tobie Matthew, 'I have observed' », *op. cit.* ; Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à Sir Tobie Matthew, 'I thinke there is nothing trewer' », Liège, 15 septembre 1641, Kenelm DIGBY, « Fragment, 'Les images et les pourtraits' », 1630, *op. cit.*

<sup>4</sup> Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 257-274.

<sup>5</sup> « De la sorte, il apparaît clairement que notre entendement et les choses partagent une même nature : l'ordre qui produit la science dans le premier provoque des transmutations naturelles dans ces dernières. » « So that hence it appeareth clearely, that the same nature is in our understanding, and in the thinges: and that the same ordering, which in the one maketh science, in the other causeth naturall transmutations. » Kenelm DIGBY, *Two Treatises*, *op. cit.*, p. 385.

préside au changement, ce qui justifie que le chevalier prête tant d'attention à la méthode du savoir et à sa validation.

Or, Digby ne postule pas toujours que l'art doive imiter le réel. De fait, dans une lettre à Tobie Matthews, il souligne que la perception se limite généralement à la vue et à l'ouïe qui façonnent chacune de leur côté une « idole », une image tirée de la vue de la personne en question ou de ce qui en est dit. L'image visuelle permet d'aller dans le détail des choses, à l'instar des peintures à l'huile, et il est finalement peu de visages qui en tirent avantage. Peut-être faut-il voir dans une telle réflexion une glorification personnelle de l'homme qui a fait peindre plusieurs portraits par Van Dyck duquel il dit que « les plus beaux visages sont rarement satisfaits<sup>1</sup> ». À l'inverse, les gravures les plus valorisantes se font sur des formats plus petits qui permettent aisément de laisser de côté des défauts apparents. Ainsi, la représentation picturale ne tombe pas sous le coup d'une interprétation généralisante qui l'évaluerait en fonction de son degré d'imitation, mais se trouve catégorisée par destination et par format, une huile n'ayant pas le même objectif qu'une gravure. Ailleurs, il reprend un poncif de la culture italienne de son temps, admirant le dessin d'un Raphaël et la couleur d'un Titien comme des images fidèles à l'harmonie naturelle et comme des représentations sans emphase ni accent mal placé<sup>2</sup>.

Cette approche forme un contraste avec les propos qu'il tient par ailleurs, où il affirme que la représentation picturale a pour spécificité d'être meilleure si le sujet présente un défaut, la perfection échappant souvent au pinceau<sup>3</sup>. Si la remarque sert à justifier que les portraits de Venetia Stanley ne rendent qu'une pâle copie de sa beauté, l'accent mis sur le défaut fait écho à la perle irrégulière dont le terme de baroque tire son étymologie. Cette mise en valeur de l'irrégularité et de l'imperfection change imperceptiblement son approche du beau : si le chevalier ne renonce pas à l'association entre beauté et perfection, il souligne que l'art penche du côté de la légère difformité pour s'accomplir pleinement.

---

<sup>1</sup> « Les plus beaux visages sont rarement satisfaits avec Van Dyck, tandis qu'avec Hoskins, peu se plaignent, pas même les moins attrayants. » « The best faces, are seldom satisfied with Van Dycke; whereas, not the very worst, ever complain of Hoskins. » Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à Sir Tobie Matthew, 'I thinke there is nothing trewer' », *op. cit.* Dans cette dernière lettre, Digby souligne que les difformités deviennent des marques particulières de charme dans les corps glorifiés.

<sup>2</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à un ami, 'I should have expected any other offer' », *op. cit.*, f. 73r-v ; John PEACOCK, *The Look of Van Dyck*, *op. cit.*, p. 229-233.

<sup>3</sup> Kenelm DIGBY, « Kenelm Digby à ses trois fils, 'Since it hath pleased God to take unto himselfe your good Mother' », *op. cit.*

### **Conclusion**

Ce chapitre retraçait le cheminement de l'appréhension qui va de l'organe perceptif à l'entendement tel qu'il est décrit par Digby afin d'exposer la façon dont l'homme pense à partir de ce que son environnement lui fournit. Or, on constate que l'imagination de l'homme joue un rôle clé dans ce processus cognitif : elle est une véritable scène de théâtre où la représentation se déroule sur le mode de la reproduction du réel ou du trompe-l'œil. Par la fantaisie, l'image est située au centre de la pensée : elle est reconstituée et conservée dans la mémoire, elle est une voie d'accès à toute connaissance et elle préside à la transmutation des choses au même titre que le discours. Forces créatrices autant que trompeuses, l'imagination et la fantaisie fondent la vie cognitive de l'homme.

L'enquête nous a ensuite amenés à chercher quelle place Digby accordait à la représentation, et quelles interférences sa théorie picturale présentait avec sa logique. Or, Digby élève la beauté et l'harmonie au premier rang de ce que l'homme doit rechercher, mais il souligne en même temps, dans un geste baroque, qu'il est plus facile de représenter un visage ou une personne présentant un défaut. Son traitement de l'image comme accès vers le divin a des résonances tridentines autant que baroques.

La fantaisie est le lieu de la représentation et de la théâtralisation du savoir, mais la dimension potentiellement subversive de l'image et de la fantaisie nécessite que le sujet détermine la véracité de ce qui le pénètre de toutes parts pour conjurer le spectre sceptique.