

BAROQUE

Baroque

09-10 | 1980
Méthodologie

Port Royal vs Tesauro : signe, figure, sujet

Fernand Hallyn



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/521>
DOI : 10.4000/baroque.521
ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 1980
ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Fernand Hallyn, « Port Royal vs Tesauro : signe, figure, sujet », *Baroque* [En ligne], 09-10 | 1980, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/521> ; DOI : 10.4000/baroque.521

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

Port Royal vs Tesauro : signe, figure, sujet

Fernand Hallyn

Communication

- 1 Analysant la théorie du discours proposée par la *Logique* de Port-Royal, Louis Marin fait intervenir les *Pensées* et les *Opuscules* de Pascal comme un « contre-texte ». Il montre que le texte pascalien déconstruit, en fait, les affirmations les plus assurées des logiciens qui, pourtant, prennent appui sur lui¹.
- 2 Or, il est possible de rapporter l'œuvre d'Arnauld et de Lancelot avec sa déconstruction anticipée par Pascal. à un autre contre-texte qui construit une théorie diamétralement opposée de la représentation... Ce contre-texte, c'est le *Cannochial aristotelico* de Tesauro, paru en 1654 à Turin.

Le modèle du signe

- 3 Tesauro comme les logiciens de Port-Royal fondent leur définition du signe linguistique sur la triade traditionnelle : *mot* – *idée* – *chose*. L'idée correspond à la chose dans l'intériorité de la pensée comme le mot correspond à l'idée dans l'extériorité du discours :

chose		idée
-----	=	-----
idée		mot

- 4 La *Logique* déclare que « nous ne pouvons avoir aucune connaissance de ce qui est *hors de nous* que par l'entremise des idées qui sont *en nous* » et que « nous ne pouvons faire entendre nos pensées les uns aux autres, qu'en les accompagnant de signes *extérieurs* »².
- 5 Quant à Tesauro, il recourt, dans sa définition des « *imagini interiori* » : et du « *discorso esteriore* » au modèle de la représentation que constitue le miroir :
- L'intelletto humano, in guisa di purissimo specchio, sempre l'istesso e sempre vario, esprime in se stesso le imagini degli obietti che dinanzi a lui si presentano ; e queste sono i pensieri. Quinci, si come il discorso mentale altro non è che un ordinato contesta di queste imagini interiori, cosi il discorso esteriore altro non è che un ordine di segni sensibili, copiati dalle imagini mentali³...
- 6 Notons ici, en passant, une première opposition entre Tesauro et Port-Royal. Le miroir intervient aussi dans la *Logique*, non toutefois pour éclairer le fonctionnement du langage, mais pour en être différencié : le miroir est proposé en tant que paradigme du signe « naturel », le langage en tant qu'exemple des signes « d'institution »⁴. Chez Tesauro, en revanche, tout un complexe thématique associé au miroir est reversé sur le langage. Pour lui, le miroir n'est pas seulement le lieu de la représentation *naturelle*, mais se prête également à des *artifices*. En outre, le miroir, lieu de l'image mais non de la chose, est le lieu du manque, de l'absence, du désir ; et ce désir, lorsqu'on se contemple soi-même, comme fait l'homme *ingénieux*, devient le narcissisme. Tous ces thèmes, mis virtuellement en place par l'allusion au miroir, nous les verrons réapparaître dans la suite de l'analyse.
- 7 Mais revenons d'abord à l'équivalence entre la relation de la chose à l'idée et celle de l'idée au signe linguistique. Marin note qu'elle a pour effet, à Port-Royal, « l'élimination temporaire, à la fois opératoire et idéale, de la distinction entre sens et référence, puisque le rapport à la chose dans la représentation recouvre le rapport de l'idée au signe »⁵. La remarque peut *presque* être appliquée à Tesauro, qui parle souvent indifféremment de « *pensieri* » et d'« *obietti* », effaçant donc également la distinction entre sens et référence. Mais si l'élimination de la distinction est bien, chez lui, aussi, *opératoire*, elle n'est pas *idéale*. En outre, si l'élimination est *temporaire* à Port-Royal comme chez Tesauro, la réapparition de la distinction provoque le trouble chez les jansénistes, pour qui « les claires équations des définitions s'indiqueront comme des ambiguïtés dans une confusion qui rend incertaines la structure du langage et celle de la pensée dans leur rapport à celle du monde »⁶, tandis qu'elle provoque de l'exaltation chez Tesauro, qui s'émerveille devant la liberté offerte à l'homme de structurer sa pensée et son langage d'une manière autonome par rapport au monde.

La relation idée-chose

Intériorité a posteriori ou a priori

- 8 Comment les idées des choses se constituent-elles dans l'intériorité de la pensée ? Sur ce point, l'opposition entre Tesauro et Port-Royal est radicale.
- 9 Pour l'Italien, l'intellect humain est, au départ,
- [...] una nuda potenza come tavola rasa, naturalmente pero inclinata a ricever l'imagini degli oggetti come la materia prima le forme, indi a legarle tra loro e formarne proposizioni,⁷
- 10 cette définition de la genèse des idées, donnée dans la *Filosofia morale*, et la comparaison avec le rapport entre matière et forme qui l'accompagne confirment nettement l'option

aristotélicienne, que proclame aussi le titre du *Cannocchiale aristotelico*. Ce n'est que par les sens que la table rase de l'esprit se remplit d'images, les idées naissent des perceptions, sont postérieures à celles-ci. L'action propre de l'intellect consiste à accueillir « quelle *imagini materiali dalla imaginativa rappresentate* », à reformer « *in se nuove imagini spirituali ed eterne, riponendole nell'archivio della memoria per adoperarle ne' suoi discorsi* »⁸.

- 11 La *Logique* de Port-Royal s'ouvre par un chapitre consacré aux « idées selon leur nature et leur origine », où il est dit :

Toute la question est de savoir si toutes nos idées viennent de nos sens, et si on doit passer pour vraie cette maxime commune : *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*.⁹

Pour Port-Royal, la réponse à cette question est négative.

- 12 D'une part, l'homme possède des idées de choses qui échappent à la perception telles que « la pensée », « l'être » ou « Dieu ». Si nous attachons parfois à ces idées des représentations matérielles (par exemple, l'idée d'un vieillard vénérable à l'image de Dieu), cela ne signifie pas que l'idée soit née de pareilles représentations ; celles-ci ne viennent que s'ajouter, de façon parasitaire, à une idée essentiellement définie par des qualifications qui s'opposent justement à la perception concrète (ainsi, pour Dieu : « point corporel », point visible », etc.)¹⁰.

- 13 Non seulement nous avons des idées de choses que nous ne percevons pas, mais, en outre, « nulle idée qui est dans notre esprit ne tire son origine des sens, sinon par occasion »¹¹. Même la représentation de choses concrètes est donc informée d'idées qui la précèdent :

Et partant, lorsque nous avons la première fois aperçu en notre enfance une figure triangulaire tracée sur le papier, cette figure n'a pu nous apprendre comme il fallait concevoir le triangle géométrique, parce qu'elle ne le représentait pas mieux qu'un mauvais crayon une image parfaite. Mais d'autant que l'idée véritable du triangle était déjà en nous, et que notre esprit la pouvait plus aisément concevoir que la figure moins simple ou plus composée d'un triangle peint, de là vient qu'ayant vu cette figure composée nous ne l'avons pas conçue elle-même, mais plutôt le véritable triangle.¹²

- 14 De tels passages de Descartes sur les idées innées n'ont pas manqué d'être rappelés par Chomsky, qui en relève la résonance platonicienne¹³. Ce platonisme imprègne d'ailleurs toute la science nouvelle de l'époque ; A. Koyré a souligné que :

Galilée, comme Descartes, un peu plus tard, et pour la même raison, (...) fut obligé de supprimer la perception des sens comme la source de la connaissance et de déclarer que la connaissance intellectuelle, et même *a priori*, est notre seul et unique moyen d'appréhender l'essence du réel.¹⁴

C'est donc de l'opposition entre aristotélisme et platonisme que nous rencontrons ici une manifestation : pour l'aristotélicien Tesauro, les idées naissent des perceptions et leur élaboration, combinaison ou transformation ne se fait qu'*a posteriori* ; pour les logiciens de Port-Royal; qui se situent dans la lignée de Pascal et de Descartes et, par-delà, dans le courant d'un nouveau platonisme, l'intellect se caractérise par des idées données *a priori*, qui informent les perceptions.

Les incertitudes de la perception

- 15 Qu'elle soit considérée comme la servante des idées ou comme leur principe générateur, la perception des choses concrètes se définit en premier lieu par la variabilité et

l'instabilité des impressions qu'elle communique à l'intellect et le doute qu'elle fait planer sur la *référence*.

16 Les idées sont des représentations *naturelles* des choses. Pour Port-Royal, cette nature peut être, elle est *pervertie* par la perception.

17 La *Logique* se réfère explicitement à Platon lorsqu'elle affirme le peu de certitude qu'offrent les impressions fournies par les sens :

[...] il faut avouer que S. Augustin a eu raison de soutenir après Platon, [...] que cette certitude que l'on peut tirer des sens ne s'étend pas bien loin, et qu'il y a plusieurs choses que l'on croit savoir par les sens, et dont on ne peut pas dire que l'on ait une assurance entière.¹⁵

Où est la vérité de la perception ? Lorsque nous appliquons des instruments différents au même objet, nous ne savons pas quelle image correspond le mieux à l'être même des choses :

[...] si tout le monde n'avait jamais regardé les objets extérieurs qu'avec des lunettes qui les grossissent, il est certain qu'on ne se serait figuré les corps et toutes les manières des corps que selon la grandeur dans laquelle ils nous auraient été représentés par ces lunettes. Or nos yeux mêmes sont des lunettes, et nous ne savons point précisément s'ils ne diminuent point ou n'augmentent point les objets que nous voyons, et si les lunettes artificielles que nous croyons les diminuer ou les augmenter, ne les établissent point au contraire dans leur grandeur véritable; et partant on ne connaît point certainement la grandeur absolue et naturelle de chaque corps.¹⁶

En outre, il est probable que deux hommes regardant le même objet ne le perçoivent pas de la même manière, car tous deux ont pour « lunettes » des yeux « diversement taillés »¹⁷

18 La perception est incertaine pour une autre raison encore. Elle donne, souvent lieu à des idées « confuses », c'est-à-dire des idées où la distinction entre sujet percevant et objet perçu fait défaut de sorte que nous projetons dans l'objet des réactions ou des impressions qui n'appartiennent qu'au sujet :

[...] quoique la chaleur et la brûlure ne soient que deux sentiments, l'un plus faible et l'autre plus fort, on a mis la chaleur dans le feu, et on a dit que le feu a de la chaleur ; mais on n'y a pas mis la brûlure, ou la douleur qu'on sent en s'en approchant de trop près, et oh ne dit point que le feu a de la douleur.¹⁸

19 La perception rend même confuses des idées abstraites comme nos « idées morales ». Ainsi, nous dit la *Logique*,

[...] l'homme trouve en soi l'idée du bonheur et du malheur, et cette idée n'est point fausse ni camuse, tant qu'elle demeure générale ; il a aussi des idées de petitesse, de grandeur, de bassesse, d'excellence ; il désire le bonheur, il fuit le malheur, il admire l'excellence, il méprise la bassesse.

Or, poussé par l'impatience du désir matériel, l'homme projette ces idées générales dans des choses concrètes, déformant aussi bien les idées abstraites mêmes que les idées de choses concrètes auxquelles il les attache :

La première et la principale pente de la concupiscence est vers le plaisir des sens qui naît de certains objets extérieurs ; et comme l'âme s'aperçoit que ce plaisir qu'elle aime lui vient de ces choses, elle y joint, incontinent l'idée de bien, et celle de mal à ce qui l'en prive. Ensuite voyant que les richesses et la puissance humaine sont les moyens ordinaires de se rendre maître de ces objets de la concupiscence, elle commence à les regarder comme de grands biens, et par conséquent elle juge heureux les riches et les grands qui les possèdent, et malheureux les pauvres qui en sont privés.¹⁹

- 20 Notons combien ce mécanisme des idées confuses se rapproche de celui des tropes de la rhétorique. Dans le cas des « idées morales », la confusion devient très nettement une rhétorique du manque et du désir. Elle serait due, en effet, à

[...] la corruption du péché, qui le (= l'homme) sépare de Dieu, en qui seul il pouvait trouver son véritable bonheur et à qui seul par conséquent il en devait attacher l'idée.²⁰

L'homme étant séparé de son vrai bien, il en cherche des substituts dans ce qu'il perçoit autour lui. Ce qui peut être représenté par la formule lacanienne de la métaphore :

S		S'		1
-----	=	-----	☒ S	-----
S'		x		x

- 21 où les S sont des signifiants, x la signification inconnue, et S le signifié induit par la métaphore, laquelle consiste dans la substitution de S à S' dans la chaîne signifiante²¹.
- 22 Pour Port-Royal, la chute de l'homme a provoqué un oubli de Dieu (x), en qui réside la seule référence adéquate de l'idée de bonheur. À l'idée de bonheur s'est substituée celle de plaisir, qui entraîne le remplacement de Dieu par le monde extérieur en tant qu'objet de référence. Le monde matériel substitué à Dieu, telle est la signification induite par le transfert :

idée de plaisir		idée de bonheur
-----	=	-----
idée de bonheur		Créateur

	1	
☒ idée de plaisir	-----	= création
	Créateur	

- 23 Les idées confuses, qui prennent racine et se développent dès l'enfance²², corrompent les idées « naturelles » que nous avons en nous des choses. Elles nécessitent un redressement grâce auquel « nous nous réduisons à ces idées naturelles », – la réduction étant cette opération qui efface les écarts de la perception confuse aussi bien que ceux du langage figuré²³.
- 24 Pour Tesauro également, l'homme saisit des apparences changeantes et en nombre infini. Le titre même du *Cannocchiale* suggère clairement l'importance attachée aux variations de la perception, selon qu'elle vient de l'œil nu ou de la lunette. Mais la valorisation de cette

relativité de la perception est entièrement différente. Plus question ici de la misère de l'homme, de sa chute, de la nécessité d'un redressement, mais éloge de l'ingéniosité humaine qui permet de modifier les conditions de la vue, de surmonter les limites naturelles par des inventions et de voir alors « ce que Dieu avait caché » :

Ma io non sa se angelico o umano ingegno fu quello dell'Olandese che pur a' nostri giorni, portà la vista humana per una forata canna là dove uccello non giunge. Con essi tragitta il mar senza vele ; ti fa veder di pressa le navi, le selve e le città che fuggono l'arbitrio della pupilla; anzi, volando al cielo in un lampa, osserva le macchie nel sole, scopre le corna di Vulcano in fronte a Venere, misura i monti e i mari nel globo della luna, numera i pargoletti di Giove : e ciò che Iddio ci nascose, un picciol vitro li rivela.²⁴

- 25 Tesauro ne s'émerveille pas seulement devant la lunette qui *améliore* la perception, mais aussi devant les illusions d'optique provoquées par des miroirs déformants qui *trompent* la vue : « specchi parabolici », « quadri ottici », le « specchio eonio in cui quelle che nella piena superficie paion macchie, unitamente riflettendo in alto, divengono perfette e compostissime figure »²⁵.
- 26 Il loue également les effets de perspective par lesquels les peintres trompent les yeux des spectateurs : « Argutissime finalmente sono le optiche, le quali per certe proporzioni di prospettiva con istrane e ingegnose apparenze ti fan vedere ciò che non vedi . Ainsi, dans un portrait ancien, Pallas « con tal artificio era dipinta, che con gli occhi e con la persona pareva si andasse volgendo da qualunque parte tu la mirassi : per significare che la prudenza, simboleggiata in quella dea, deve in ogni luogo accompagnare le azioni umane »²⁶.
- 27 Pour les peintres de la Renaissance, la perspective était, comme elle continue de l'être pour l'esthétique classique, constitutive d'une distance entre le sujet et l'objet ; elle créait l'objectivité de l'objet et permettait d'atteindre ce que la *Logique* appelle des « idées claires et distinctes »²⁷. Ici, cette objectivité est dissoute, l'objet se multiplie dans un système d'apparences et de figures qui témoignent de l'ingéniosité du sujet.
- 28 Ainsi, les variations et les incertitudes de la perception conduisent, de part et d'autre, à des attitudes opposées. Insistance sur la misère et la concupiscence de l'homme déchu, chez les écrivains de Port-Royal. Éloge de l'ingéniosité humaine qui change les conditions de la perception et, dans le cas de la lunette, « nous révèle ce que Dieu nous a caché », chez Tesauro ; pour lui, l'absence d'une « idée » préexistante des choses crée, pour l'homme, la possibilité d'une infinité de prises de vue et permet la jouissance devant leurs variations.

La relation signe-idée

- 29 Pour Port-Royal, la signification ne résulte pas de l'association entre l'idée d'une chose et un signe matériel, mais de celle entre une idée de chose et une *idée de signe* : « ...l'idée de la chose excite l'idée du son, et l'idée du son celle de la chose »²⁸. Cette conception « mentaliste » va de pair avec un dédain pour la *matérialité* du signifiant. En effet, tout en admirant « cette invention merveilleuse de composer de vingt-cinq ou trente sons, cette infinie variété de mots », la *Grammaire* ne manque pas de déclarer que ce que la parole a de matériel « est commun (...) aux hommes et aux perroquets ». Les sons du langage parlé n'ont « rien de semblable en eux-mêmes, à ce qui se passe dans notre esprit », et ce qui mérite l'attention, c'est, avant tout, l'acte « spirituel » par lequel nous transformons des assemblages de sons en « idées de signes » associées à des « idées de choses »²⁹.

- 30 Pour Tesauro, en revanche, la matérialité des signifiants est importante. Le *Cannocchiale aristotelico* est truffé de paronomases et de figures apparentées qui attestent un mécanisme d'autogénération du discours, la matérialité d'un signifiant provoquant l'apparition d'un ou de plusieurs autres, phoniquement proches : « permettere o premettere », « ogni tratta (è) un protrato », « tanto più violenta quanta più vinolento », « non men nel arare che nel oprare », etc. Il va même jusqu'à conseiller de prêter attention aux effets ingénieux dont les coquilles des imprimeurs peuvent fournir l'étincelle³⁰. L'aspect matériel des signifiants est ainsi pourvu d'une *productivité* propre : le tissu sonore ou graphique des signifiants appelant d'autres signifiants, leurs combinaisons ne reflètent pas, mais produisent le sens, faisant naître des idées nouvelles et ingénieuses et des images inattendues des choses.
- 31 Le dédain de Port-Royal pour l'aspect matériel des signes se fonde sur l'arbitraire linguistique, reconnu et proclamé plusieurs fois tant dans la *Grammaire* que dans la *Logique*. Cet arbitraire 'constitue, par ailleurs, une nouvelle source d'idées confuses :
- [...] la nécessité que nous avons d'user de signes extérieurs pour nous faire entendre, fait que nous attachons tellement nos idées aux mots que souvent nous considérons plus les mots que les choses. Or, c'est une des causes les plus ordinaires de la confusion de nos pensées et de nos discours.³¹
- Cette confusion au niveau de la relation entre les signes et les idées provient du fait que quoique les hommes aient souvent de différentes idées mêmes choses, ils se servent néanmoins des mêmes mots pour les exprimer³².
- L'arbitraire et l'imperfection de la relation entre signes et idées ne résulte pas, comme la confusion au niveau du rapport entre idées et choses, de la corruption d'une *nature*. La relation entre signes et idées est *conventionnelle*, elle correspond à une *institution* : « les mots sont signes d'institution des pensées, et les caractères des mots »³³.
- 32 Le bon fonctionnement de cette institution suppose deux conditions :
- d'abord, la *soumission* des sujets parlants à la norme de l'usage établi :

[...] la signification des mots est arbitraire avant qu'elle soit réglée par cette institution et cet usage ; mais quand elle l'est une fois, il n'est pas permis, en parlant aux autres, de la changer à sa fantaisie, et on est obligé de suivre cet accord de la société humaine, comme l'appelle S. Augustin : *Pacta societatis humanae*³⁴ ;
 - ensuite, dans les cas où même le respect de ce pacte fondateur ne garantit pas la réussite de la communication, un recours au *métalangage*, surtout aux « définitions de noms » qui comprennent deux catégories : les définitions de noms « proprement dites » et les définitions « selon la vérité de l'usage »³⁵.
- 33 La nécessité d'une soumission aux contraintes de l'institution linguistique est niée par Tesauro. Il n'a que mépris pour les grammairiens qui se donnent pour législateurs et qui méconnaissent la nature changeante de cela même qu'ils prétendent fixer : l'usage linguistique est en perpétuelle évolution³⁶. En outre, la soumission inconditionnée à l'usage entraîne une exclusion du sujet parlant, déproprié de son discours, et une mutilation de ce discours même, réduit à n'être que représentation d'idées, sans marquer leur relation au sujet. Ce que Tesauro prône, c'est la *présence* du sujet dans les *connotations* des figures, non son retrait dans les définitions d'un *métalangage*.

Les figures et le sujet

- 34 À Port-Royal aussi bien que chez Tesauro, la réflexion sur la relation entre mots et idées débouche sur la question des figures, de la rhétorique. Mais alors que les jansénistes

écrivent une *Grammaire* et une *Logique*, mais pas de *Rhétorique*, Tesauro écrit une *Rhétorique*, et non une *Grammaire* ni une *Logique*. Cette situation de fait correspond à la conviction de Port-Royal que la rhétorique est un mal à réprimer, une excroissance ou une déformation qu'on ne peut ni ne doit occulter, mais qu'il convient de traiter épisodiquement, en la stigmatisant, à travers des notions de grammaire ou de logique qui en montrent la fausseté, l'erreur. Pour Tesauro, en revanche, la rhétorique, est l'aboutissement tant de l'art de parler que de l'art de penser, aboutissement qui englobe les deux arts en les transformant.

- 35 Pour Port-Royal, le recours aux figures est lié à l'infirmité de la nature humaine. Il résulte, d'après Nicole, « de cette faiblesse de la nature qui se rebute de la vérité toute simple et nue ». Le style figuré peut être rangé dans la catégorie de ce que Pascal appelle le *divertissement*, c'est-à-dire ce qui nous détourne de la vérité de notre condition, ce qui nous la dissimule :

Les métaphores, les hyperboles et toutes ces figures qui s'écartent de la manière ordinaire de parler ne se font pas souhaiter par elles-mêmes. Elles ne sont que des remèdes au dégoût de la nature, ainsi il faut les mettre en usage avec beaucoup de modération.³⁷

- 36 La figure signifie l'intrusion du sujet dans le discours, la perturbation de la pure transparence des signes à la pensée. La relation entre mot et idée perd la clarté impersonnelle qui la caractérise en tant qu'institution. Des « idées accessoires » s'y manifestent, désignant le sujet insatisfait qu'est l'homme d'après la chute, le sujet du manque et du désir. Ces idées accessoires menacent jusqu'au discours scientifique, où la force persuasive même qu'on met à convaincre le destinataire d'une vérité peut être figure d'un désir, d'un mouvement impur du sujet :

[...] la passion de la vérité est une passion comme les autres : elle manifeste l'amour-propre, la concupiscence, les forces du désir, et elle est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus subtile et dissimulée, puisqu'elle apparaît justifiée par son objet...³⁸

Enfin, on n'échappe à la rhétorique que par le silence...

- 37 Mais il faut bien parler. Et donc pactiser avec la rhétorique. Le principal usage des figures doit être un usage tactique, qui tend comme un piège au destinataire, qui rompt avec la routine du langage routinier pour attirer subrepticement le public vers la vérité de la foi. Usage tactique et modéré : selon Nicole, la métaphore doit être utilisée comme les dissonances le sont par les musiciens : elle est permise de loin en loin, pour varier le langage, réveiller l'attention et éviter l'ennui³⁹. À un autre niveau encore, le discours figuré est permis lorsque c'est le Christ qui parle à travers l'homme, lorsque, comme le pose L. Marin, l'homme devient un « instrument qui figure et où se figurent les mouvements de la grâce »⁴⁰ : tel est le principal argument des *Réflexions sur l'éloquence* d'Arnauld. En dehors de ces deux cas, toute rhétorique est pour le moins suspecte.
- 38 Le thème du dégoût, central dans la condamnation de la rhétorique par Port-Royal, intervient chez Tesauro, non pas pour stigmatiser l'abus des figures, mais pour justifier leur abondance. C'est dans le dégoût du conventionnel et du quotidien que se trouve le trait distinctif de l'homme par rapport aux anges et aux animaux :
- Agli uomini soli, non agli animali, ne agli angeli, diede Natura una certa nausea delle cose cotidiane, benche giovevoli.⁴¹
- 39 Ce dégoût se manifeste dans tous les domaines. Il ne suffit pas à l'homme d'avoir de simples morceaux de bois pour avancer sur l'eau : il lui faut des rames dorées. Il ne suffit pas qu'une habitation protège ceux qu'elle abrite : il faut qu'elle possède des frontispices

et d'autres ornements. Il ne suffit pas qu'une coupe permette de boire : « Non giova il bere a' dilicati, se non beono in figurato cristallo che spegna la sete anche degli occhi ». En somme, pour que l'homme ne se dégoûte pas d'une chose, il faut que celle-ci ne soit pas purement fonctionnelle, qu'on la considère aussi pour elle-même.

- 40 Il en va de même en ce qui concerne le langage. Il existe un type de discours qui ne fait que proposer les reflets des idées, qui n'est que transparence pure à la pensée. Un tel langage ne manquera pas de susciter l'ennui. Le remède, c'est le nouveau, l'inattendu, l'étranger, bref, la figure :

[...] tutto cio che, per sollevar la noia di chi asolta, differentia le parole a le sentenze o gli entimemi dal nudo, schietto e cotidiano stile, si chiama *schema* rettorico e *figura*. Quinci nasce il diletto e l'applauso degli uditori verso i vocaboli che han del nuovo e pellegrino: non meno che se davanti agli occhi si ci presentasse un habito strano e forestiero.⁴²

Grâce aux figures, le langage frappe indépendamment de sa fonction représentative. Il est regardé pour lui-même, tout comme un habit nouveau, qui ne plaît pas seulement en tant que moyen de protection.

- 41 D'où viennent les figures ? De quel sujet sont-elles le produit ? Tesauro en distingue trois : l'homme *ingénieux*, l'homme en proie à la *furie*, et l'homme *exercé*.

- 42 L'homme ingénieux et l'homme « furieux » s'opposent, dans leur relation à la rhétorique, comme l'actif au passif : le premier est un sujet figurant, le second un sujet figuré.

- 43 L'homme ingénieux est un *créateur* qui déploie une activité semblable à celle de Dieu. Tesauro déclare en effet qu'on n'applique pas à tort l'épithète *divins* aux hommes ingénieux :

Quinci non senza qualche ragioni gli uomini ingegnosi fur chiamati divini. Pero che, si come Iddio di quel che non è produce quel che è, cosi l'ingegno di non ente fa ente, fa che il leone divenga un nomo e l'aquila une città.⁴³

- 44 Le propre de l'ingegno n'est pas de reproduire, mais de produire, de créer quelque chose qui n'était pas auparavant. C'est en cela que l'homme ingénieux ressemble à Dieu. Le rapport mimétique n'est pas situé au niveau de l'œuvre artistique, mais à celui de l'acte artistique. Pour Tesauro, l'homme ingénieux ne ressemble pas à Dieu parce que son œuvre représente celle de Dieu, mais parce qu'il déploie une activité créatrice semblable à celle de Dieu. Tesauro ne demande pas à l'ingegno de reproduire les combinaisons et correspondances données dans la nature, mais de déployer une activité pareille à celle de Dieu en établissant dans l'art des combinaisons et des correspondances *neuves*, en créant quelque chose qui soit sans précédent dans la nature, quelque chose qui sorte du rien, du « non ente ».

- 45 Ce que des métaphores ingénieuses comme *le cristal liquide* pour l'eau ou *les ondes enflammées* pour les cheveux blonds ont en commun, c'est de manifester précisément la possibilité donnée à l'homme de parler d'un cristal qui serait liquide, d'une eau qui prendrait feu, et cela lorsqu'il est question de choses qui ne sont réellement ni cristal ni ondes. Ces métaphores créent un ordre du discours où le choix et la combinaison des mots ne reflètent pas l'ordre des choses, mais la faculté humaine d'organiser la parole d'une manière dont la « merveille » réside dans sa différence par rapport à l'ordre des choses, cette différence ayant à son tour pour fin de révéler une ressemblance : tout comme les combinaisons et les correspondances naturelles font admirer *l'ingegno divino*, celles du discours font admirer *l'ingegno umano*, la puissance analogue au niveau du microcosme humain à celle qui organise le macrocosme de l'univers.

46 La fureur, ou « l'altération de l'esprit », peut être provoquée par trois causes : la passion, l'inspiration et la folie. L'alliance de la passion et de la figure rappelle évidemment les auteurs de Port-Royal pour qui la rhétorique dessine une configuration du désir. Quant au lien entre figure et inspiration, Tesauro l'illustre par les exemples du prophète, à travers qui Dieu parle en « symboles métaphoriques », et du poète « inspiré » (Orphée, Hésiode, Homère) qu'il oppose au poète « ingénieux » (Sophocle, Euripide, Virgile) et qui doit plus au souffle de la Muse qu'à son travail. Ici aussi, la similitude avec les vues de Port-Royal est nette : il s'agit du sujet à travers lequel se figurent des forces surnaturelles, telle prédicateur inspiré des *Réflexions sur l'éloquence* d'Arnauld. La folie enfin, passée sous silence par Port-Royal, est également une rhétorique dont le sujet est investi par une force qu'il ne domine pas : « altro non è che metafora, la qual prende una casa per altra »⁴⁴. Dans les trois cas, il s'agit d'une parole non maîtrisée par celui qui parle : quelqu'un ou quelque chose d'autre, une voix qui n'est pas la leur, se fait entendre à travers l'homme passionné, inspiré ou fou. Tous trois sont les jouets d'une force qui les domine, qui se signifie à travers eux dans des effets rhétoriques.

47 La fureur est si proche de l'ingéniosité que les deux peuvent constamment passer l'une dans l'autre :

[...] ordinariamente succede che i matti son di bellissima ingegno e gli 'ngegni più sottili, come poeti e matematici, più son proclivi ad ammattire.

L'ingéniosité s'exprime dans les mêmes figures que la fureur ; mais l'homme ingénieux n'est pas jouet, il est force (« maravigliosa forza dell' intelletto »), force qui joue et jouit de ses figurations. Qu'il perde cette position de maîtrise, et il devient semblable à l'homme « furieux » :

un sol fantasma troppa altamente impresso e riscaldato, divien sovente fantasticheria.⁴⁵

48 Le troisième sujet évoqué par Tesauro, c'est l'homme exercé. L'exercice serait plus efficace que la nature, mais l'alliance de l'aptitude et de l'exercice donne naissance à un sujet qui mérite pleinement d'être appelé *céleste* :

L'ultimo e più efficace sussidio di quest'arte è l'esercitio, che in tutte l'arti umani è il suffraganeo dell'ingegno, essendo assai più giovevole e sicuro l'esercitio senza grande ingegno che un grande ingegno senza esercitio. Che se l'un con l'altro conspira, pervien l'Artifice a segno che più non pare uom terreno ma un' celestial Nume nell'arte sua.⁴⁶

Tout le *Cannocchiale* est un manuel pour l'exercice de l'esprit ingénieux. Nous en retiendrons ici comment cette « méthode » s'empare du logos et, d'instrument d'investigation rationnelle de la réalité, le transforme en signe reflétant une image du sujet.

Logos, jeu, signe

49 La figure ingénieuse est celle qui porte sur la signification⁴⁷ : la métaphore, la métonymie, l'hyperbole, la litote, etc. Dans la figure ingénieuse, la désignation et la définition ou le jugement se superposent dans le même acte : lorsque je dis « le lion » au lieu d'« Achille », je désigne et décris simultanément le héros grec ; lorsque je dis qu'« Achille est courageux comme un lion », ces deux opérations sont distribuées à travers des unités différentes (mots et propositions) et exigent un temps d'exposition plus long. Par rapport à la comparaison (figure « grammaticale »), la métaphore (figure « ingénieuse ») réalise donc une *économie*⁴⁸. – Le principal effort de Tesauro dans son *Cannocchiale* consiste d'ailleurs à

classer les formes de cette économie. Il regroupe dans le tableau suivant les figures ingénieuses où le langage signifie économiquement, c'est-à-dire en informant la désignation d'une prédication⁴⁹ :

Maniera di conoscere con facilità un oggetto lontano	ASSOLUTA COMPARATIVA	Per la grandezza	Nell' obbietto	IPERBOLE
		Per la chiarezza	Nel nome	IPO TIPOSI
		Per il simile	Nell' obbietto	SIMIGLIANZA
		Per il contrario	Nell' opinione	EQUIVOCO
		Per il congiunto	Superficiale e piano	OPPOSIZIONE
			Profondo e involuppato	DECEZIONE
			ATTRIBUZIONE	LACONISMO

50 Il illustre chaque possibilité de création d'une figure ingénieuse en établissant le paradigme suivant à propos du mot « Rome »⁵⁰ :

Metafora di Simiglianza	<i>Urbium sol</i>
Metafora di Attribuzione	<i>Capitolium</i>
Metafora di Equivoco	<i>Valentia</i>
Metafora di Ipotiposi	<i>Populorum triumphatrix</i>
Metafora di Iperbole	<i>Alter orbis</i>
Metafora di Laconismo	<i>R</i>
Metafora di Opposizione	<i>Anticarthago</i>
Metafora di Decezione	<i>Romula</i>

51 Chacune de ces figures ingénieuses peut être créée de différentes manières que Tesauro classe en se servant des catégories aristotéliennes. La métaphore au sens étroit, l'hyperbole, etc., peuvent donc être basées sur la substance, la qualité, la quantité, etc. Le système formel selon lequel les figures ingénieuses se répartissent correspond donc à un tableau comportant les entrées suivantes :

Figures ingénieuses	Métaphore (A)	Métonymie (B)	Hypotypose (C)	Hyperbole (D)	Laconisme (E)	Antithèse (F)	Deception (G)	Equivoque (H)
Substance	A ₁	B ₁	C ₁	D ₁	E ₁	F ₁	G ₁	H ₁
Quantité	A ₂	B ₂	C ₂	D ₂	E ₂	F ₂	G ₂	H ₂
Qualité	A ₃	B ₃	C ₃	D ₃	E ₃	F ₃	G ₃	H ₃
Relation	A ₄	B ₄	C ₄	D ₄	E ₄	F ₄	G ₄	H ₄
Action	A ₅	B ₅	C ₅	D ₅	E ₅	F ₅	G ₅	H ₅
Passion	A ₆	B ₆	C ₆	D ₆	E ₆	F ₆	G ₆	H ₆
Lieu	A ₇	B ₇	C ₇	D ₇	E ₇	F ₇	G ₇	H ₇
Temps	A ₈	B ₈	C ₈	D ₈	E ₈	F ₈	G ₈	H ₈
Situation	A ₉	B ₉	C ₉	D ₉	E ₉	F ₉	G ₉	H ₉
Possession	A ₁₀	B ₁₀	C ₁₀	D ₁₀	E ₁₀	F ₁₀	G ₁₀	H ₁₀

52 Les catégories sont, pour Aristote, les multiples façons de définir l'étant : ce sont les schèmes de la prédication (*Métaphysique*, 1026 a 33). Or, s'il est vrai que la métaphore peut bien apporter une lueur de connaissance (*Topiques*, 140 a 9), elle demeure néanmoins

toujours obscure (*Topiques*, 139 b 34). En outre, elle expose toujours à l'équivoque et doit être exclue de la dialectique et des définitions (*Analytica posteriora*, 97 b 37).

- 53 De toutes ces mises en garde, Tesauro ne tient pas le moindre compte. Au lieu de juxtaposer, comme le fait Aristote, logique et rhétorique, il inclut la première dans la seconde. Il s'emploie à projeter le système catégoriel sur les figures, étendant ainsi à l'infini les manières de dire l'étant. Pour l'auteur du *Cannocchiale*, il n'existe pas seulement plusieurs façons de définir l'étant littéralement, mais chaque catégorie entrant dans le langage littéral peut, à son tour, être dite de plusieurs manières, selon plusieurs figures. Le système entier de la prédication est ainsi porté à une dérive vertigineuse.
- 54 Tesauro reconnaît que la figure ingénieuse peut être obscure. Il la défend pourtant en avançant que ce qui, le cas échéant, aura été compris avec peine et difficulté constituera une acquisition plus durable pour l'intellect⁵¹. Mais il est clair que cette obscurité possible de la métaphore, l'effort qu'elle peut exiger pour être comprise, fait de la figure le lieu contradictoire où l'économie de la surface du dire se combine avec une dépense d'énergie au niveau du déchiffrement. C'est ce que Freud remarque au sujet du *mot d'esprit* : « L'épargne de paroles n'est-elle pas plus que compensée par un supplément de dépense intellectuelle ? »⁵².
- 55 Ce que cette alliance de l'économie et de la dépense offre à l'homme ingénieux, ce qu'il poursuit en elle, c'est une image merveilleuse de lui-même :
- E di qui nasce la meraviglia : mentre che l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto, considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata imagine dell' obietto rappresentato.⁵³
- L'homme ingénieux contemple « l'acuité » de son esprit dans la figure comme Narcisse s'admire dans le miroir de l'eau. Mais contrairement à Narcisse, il ne se laisse jamais entraîner à sa perte. Son vertige est maîtrisé. Il ne s'agit pas d'une dérive de l'intellect ou des choses, mais du langage. Le vertige n'est pas signe d'infirmité ou de chute, mais de grandeur ; il dit la grandeur de son *auteur*, *l'intelletto umano*, comme les figures du monde disent celle de leur auteur, *l'intelletto divino*⁵⁴.
- 56 Pour Port-Royal, toute maîtrise humaine n'est qu'illusion, mensonge et fausseté. Le narcissisme que satisfait la rhétorique détourne l'homme de la recherche de la vérité, il est entièrement commandé par le vain orgueil d'un moi qu'il convient d'évincer :
- Si l'on examine avec soin ce qui attache ordinairement les hommes plutôt à une opinion qu'à une autre, on trouvera que ce n'est pas la pénétration de la vérité, et la force des raisons; mais quelque lien d'amour propre, d'intérêt ou de passion⁵⁵...
- 57 Feu M. Pascal, qui savait autant de véritable rhétorique que personne en ait jamais su, portait cette règle jusqu'à prétendre qu'un honnête homme devait éviter de se nommer, et même de se servir des mots de *je* et de *moi*, et il avait accoutumé de dire sur ce sujet, que la piété chrétienne anéantit le moi humain, et que la civilité humaine le cache et le supprime⁵⁶.
- 58 La rhétorique est précisément une manière de *se nommer*, de faire apparaître le sujet de l'énonciation dans l'énoncé. L'homme ingénieux selon Tesauro se reconnaît avec étonnement et délices dans cette sorte de « moi idéal » que lui révèle l'énoncé figuré. L'analyse de Port-Royal vise à (r)ouvrir une béance que masque cette image, ce « stade du miroir » renouvelé, qui ne serait qu'aliénation et où le tissu des figures dissimulerait, par le déplacement et la substitution, le manque du sujet, manque non pas originaire, mais manque de celui qui est déchu, à qui manque l'Objet divin.

Discussion

- 59 – KRYNEN : Je vois très bien comment vos études touchent à la problématique fondamentale d'un Baroque fait de tensions antagonistes, Tesauro et Port-Royal.
- 60 – LAFAY : Entendant le logos comme code institutionnalisé, au sens de Port-Royal, je dirais donc : Baroque, subversion du logos. Quant au langage comme productivité, au sens de Tesauro, peut-on lui conserver le titre de logos. Quant à l'union des deux logos selon M. Krynen, les linguistes, je crois, diraient qu'on n'échappe pas au logos-code, et que le logos-productivité en serait la perversion. C'est dans cette perversion du logos 1 par le logos 2 que résiderait le fonctionnement du Baroque. Tout ce que vous avez dit éclaire beaucoup ma pensée.
- 61 – HANA JECHOVA : Ceci me rappelle la métaphore d'un auteur qui comparait son livre à un miroir double, lequel montrerait à une jeune femme d'un côté sa beauté terrestre, et de l'autre sa fin éternelle, la passion de Jésus-Christ. Ainsi les deux faces du langage réputées inconciliables, et dont on se rend compte en les analysant dans les textes de cette époque qu'elles cohabitent, sont instrument de vérité et en même temps de doute et d'insatisfaction.
- 62 – LAFAY : Martinon, concernant l'architecture, pourrait-on comme pour le langage observer la coexistence de formes socialisées et de formes jouant selon leur propre productivité ? On va d'habitude des arts plastiques aux arts de langage : je vous demande de procéder ici à l'inverse.
- 63 – MARTINON : Je pensais à la notion « d'économie dépensière » et à sa signification en Italie baroque. Il faudrait alors s'intéresser au carnaval romain et immédiatement le mot « dépense » veut dire des choses bien différentes. Lorsque Martine Boiteux parle du carnaval annexé, les initiateurs et les bailleurs de fonds – par exemple le cardinal Antonio Barberini junior en 1634 – est un mécène qui n'épargne ni le temps ni l'argent et pourtant la dépense du cardinal ne peut être considérée sous le même angle que celle des participants et des bénéficiaires. Dépenser et se dépenser sont des pratiques économiques et symboliques qui ne peuvent être analysées de la même manière et pourtant le carnaval fabrique des leurres et des positions objectives dans le champ des pouvoirs associe éphémèrement un ensemble de liens contradictoirement interprété par les divers acteurs de la scène baroque.
Économie encore, la reconstruction d'un village, comme San Gregorio di Sassola qui adjoint l'espace de la rationalité baroque à celui du bourg médiéval fortifié. Mais parlons-nous encore de la même chose ? J'avoue ne pas avoir de clef générale d'interprétation et je serais tenté de m'en remettre pour l'instant aux monographies ponctuelles qui différencient les aspects les plus variés que peut prendre le terme de baroque institutionnellement accepté par une nomenclature non épistémologiquement construite.
- 64 – WAGNER : Comment comprenez-vous la ville de Richelieu ?
- 65 – MARTINON : Nous sommes là en face d'un espace construit dont les conditions de production et les finalités sont assez bien connues : une volonté de magnificence, un pouvoir politique, un programme, un financement, une courte durée pour la réalisation, etc. La qualification (baroque ou classique) importe peu ici ; ce qui compte c'est la compréhension tant sociologique qu'architecturale, que nous avons de cet espace construit. Par exemple Philippe Boudon en a très bien parlé de son point de vue

d'architecte voulant construire une science qu'il a appelé l'architecturologie ; moi en tant que sociologue, je dirais certainement tout à fait autre chose de cette ville. La focalisation sur un exemple ne présuppose pas une identité de méthodes d'approche de l'exemple.

- 66 – KRYNEN : Le Baroque est dans la méthodologie. Un architecte qui veut formaliser son observation doit examiner s'il a affaire à une, démarche dominante platonicienne, aristotélicienne ou stoïcienne : ainsi peut-on classer la production de l'époque considérée. On descend toujours au détail dans ces études pour remonter au général : la règle est d'observer comment s'opère la promotion du logos. Car il y a promotion.
- 67 – AUZIAS : À l'origine des grandes constructions (Richelieu, Place Bellecour, Versailles), un pouvoir fort, un pouvoir de clan, et la rente immobilière : il faut que le bâtiment soit rentable et il est calculé comme tel. Je ne dis pas que toute explication tient à ce facteur, mais c'est là un facteur déterminant, inscrit dans le mouvement de la société, un facteur synthétique. De deux bâtiments de forme quasi identique l'un pourra être dit baroque, et l'autre classique en fonction du système social dont il est le produit et dans lequel il s'insère.
- 68 – HALLYN : Reprenant l'idée de Lafay (aller du langage aux arts plastiques), j'insiste sur l'étude du signe comme principe unitaire. L'économie dépensière dont j'ai parlé reproduit au niveau de ta création, une position réactionnaire de l'aristocratie dans son comportement social et économique, dans ses manifestations signifiantes.
- 69 – AUZIAS : La base d'unité est dans la rente foncière.
- 70 – CASTAN : Nous voilà en présence de trois faces du logos baroque, si j'entends bien :
1. Le verbe de l'absolu, avec ses accents tour à tour platoniciens, aristotéliciens ou stoïciens et ses significations théologiques ;
 2. Le signe dans son fonctionnement, comme code institutionnalisé ou comme créativité se pervertissant mutuellement ;
 3. L'expression sociale, en tant que puissance de domination et que fruit de la rente foncière.
- Mais nous touchons aussi du doigt les impasses d'une réflexion dite baroque dans le cadre d'une spécialité.
Nous sommes à la recherche d'un au-delà.
- 71 L'exposé de Fernand Hallyn incite, me semble-t-il, moins à discuter la solidité de ses conclusions et de ses analyses, qu'à se mettre en face du thème de ce colloque, en face de nous-mêmes. Parfois on dit : le Baroque, c'est l'instabilité. Mais que veut dire instabilité pour un monument, une architecture ? Tout le monde appelle en Hongrie baroques des églises que j'ai visitées, dont les constructeurs de toute évidence ont voulu donner avant tout une impression de stabilité. N'avons-nous pas le droit de couvrir d'un même concept de civilisation des formes très différentes et parfois opposées ? C'est le problème fondamental. Essayer de définir encore une fois le Baroque, ce serait le définir par des formes et par des concepts qui tendraient à prendre sa place : nous stériliserions l'analyse. Si en revanche nous entendons vraiment utiliser cette notion pour son efficacité, si nous sommes ici réunis, c'est que nous avons le sentiment qu'aucun mot n'est substituable à celui de Baroque et que ce concept a une fonction autonome, qui ne peut pas se définir dans une forme, ni dans une structure.
On a tenté ailleurs de confronter des structures, pour arriver à des structures de plus en plus profondes, qui seraient valables pour toutes les disciplines et ainsi représenteraient le Baroque. Or, à mon sens, on peut concevoir une notion du Baroque dans laquelle

aucune structure, aucune forme ne serait dominante, aucune ne serait privilégiée, aucune ne servirait de dénominateur commun, dans laquelle les formes s'articuleraient simplement les unes sur les autres: elles soutiendraient entre elles des rapports tels qu'on pourrait pourtant parler de civilisation baroque, à laquelle participeraient aussi bien l'architecture de la ligne droite que l'architecture de la courbe.

La vraie question est d'élaborer une vision, un Ordre ou une cohérence à l'intérieur d'une hypothèse de civilisation. Quand j'ai soumis à Francis Courtès le texte introductif de ce colloque, il m'a écrit à peu près : « si l'on me dit que le logos importe à la fois au Baroque historique et au futur congrès, je répondrai par votre conclusion : des deux parts il y a gestation culturelle ». Les mécanismes de gestation culturelle doivent être mis en connexion les uns avec les autres, de façon à constituer un ensemble de civilisation, un phénomène sans limites très précises, ni spatiales, ni temporelles, ni formelles, ni structurales, ni sociologiques. Les limites se définissent dans le mouvement du travail. Travail de liaison, de relationnement rigoureux, qui s'opère par le colloque (depuis 1963, souvenez-vous, on avance malgré tout...).

- 72 – MANSAU : Il y a eu à Cerisy ceux qui comme Rousset ont montré que le Baroque dans son déséquilibre n'était pas si déséquilibré que ça : il y avait une construction... Et ceux pour qui le Baroque était partout, dans le maniérisme, dans le XVI^e siècle ; dans le platonisme dans le romantisme : on ne savait plus jusqu'où on allait. Pour d'autres, le Baroque était réactionnaire, ou encore progressiste : on n'a guère pu avancer dans ce sens.
- 73 – KRYNEN : Le Baroque est caractérisé par une inspiration communautaire profonde, qui concilie les contraires, et un désir de parvenir à la superstructure idéaliste en la complétant par la notion de Nature. On voit la problématique économique de cette inspiration derrière, c'est la rente foncière.
- 74 – AUZIAS : Et ce ne peut être qu'une théorie des niveaux, comme dans la physique moderne. Pas de calques d'une discipline, d'un objet, d'une œuvre à l'autre.
- 75 – KRYNEN : Une présence dramatique, une pratique, un logos travaillent historiquement. Promotion d'abord, mais une promotion historique, dans une culture chrétienne qui était en outre logos de l'histoire. Là contradiction intérieure entre les deux logos caractérise l'histoire de la théologie et de la philosophie de l'époque.
- 76 – LAFAY : Castan, vous avez dit qu'il ne faut pas définir le Baroque par tel ou tel type de forme. Vous vous êtes situé dans une problématique relationnelle. « Relationnalisme » n'est pas relativisme. Je ne vois pas tellement d'opposition avec le, structuralisme de J.-M. Benoist, dans la mesure où ce relationnalisme est finalement structural, car on y envisage les structures correspondant aux modèles d'une totalité historique (modèle économique, politique, etc.). Relations à une totalité de modèles divers.
- 77 C'est une voie positive qui va nous aider à franchir un palier de réflexion. Dans la problématique d'Auzias – (« tout ça, c'est la rente foncière »), les notions d'infra et de superstructure me gênent. Je préférerais parler d'interstructures, sans subordination. Un ensemble de structures correspondant à des modèles différents constitue une totalité historique.
- 78 – AUZIAS : Le seul phénomène qui soit plus universel que les autres, c'est la manière de faire de la valeur, fondée sur la rente foncière, seule valeur, que vous trouverez commune dans l'élaboration des œuvres.

79 – LAFAY : Pas plus que moi, Martinon ne doit pouvoir employer le mot Baroque : ce qu'il a dit de l'architecture, je l'ai pensé de la poésie du début du XVII^e siècle. J'ai été obligé d'abandonner la grille baroque. Quant aux structures, on devrait dire plutôt : réalité en voie de structuration ou de destructuration. En adoptant la problématique goldmanienne donc, on pourrait admettre qu'au début du XVII^e siècle, il y a une structure en voie de structuration (unitaire, équilibrée, classique), qui va dominer pleinement sous Louis XVI : ici on pourrait reprendre la méthode relationnelle. Mais à la même époque est présente une autre structure, en voie de destructuration, quoiqu'elle soit alors dominante, résidu féodal, non unitaire, fondée sur des valeurs de sensibilité. Ce schéma, je le reconnais, est un peu simple et très formel.

Revenons à la réflexion de ce matin.

Ne faut-il pas renoncer à l'unité compréhensive, comme à une exigence idéaliste, qu'on veut à tout prix retrouver et qui à tous coups déforme la réalité ? Mes recherches actuelles portent sur des textes classiques (La Fontaine), et leur richesse d'incohérence : j'en viens à une valorisation du désordre, par opposition à la valorisation régnante de l'ordre.

80 – CASTAN : N'est-ce pas renoncer à l'explication même ?

81 – MARTINON : Quelle est la base de scientificité minimale dans notre travail ? Mise en relation de petits éléments entre eux, qui entraînent la liquidation du Baroque ? Intertextualité ? Sans phantasme de la cohérence absolue.

82 – CASTAN : Je serais tenté pour ma part de poser, à l'inverse, un objectif maximal. L'empirisme est derrière nous. Sortons de l'empirisme. Depuis bientôt un siècle, la notion de Baroque fait son chemin, à travers diverses problématiques et diverses spécialités. De grandes thèses ont été proposées, souvent contradictoires entre elles. À partir de là, en vue de les accorder et de les dépasser, nous posons une idée, hors de tout empirisme, et nous refusons d'en donner une définition. De la méditation d'Hallyn nous pouvons conclure que le Baroque ajoute quelque chose à la réalité : il se construit comme un idéal unitaire, s'élabore aujourd'hui comme il s'est élaboré en son temps. Tout le monde a l'intuition d'un idéal du Baroque, que personne ne nie. Idéal de civilisation, d'origine complexe, qui induisit des hommes à la création, à vivre leur idéal innommé. Je suis gêné par les structures, dont le fonctionnement ne me paraît pas tellement créateur, quand bien même il s'agirait de structures génératives. Le problème n'est pas structural : il s'agit de valeurs, inscrites dans la valeur globale symbolisée par le concept vide de Baroque, qu'ont élaboré ceux qui nous ont précédés. Nous nous plaçons dans la continuité de la recherche, et après l'éclatement du concept, constaté ici il y a deux ans. La notion de valeur est posée comme un acte de l'esprit, – en sachant ce que nous faisons, une hypothèse de convergence pour nos travaux.

83 – LAFAY : On voit clairement votre défaut ou votre force (je ne me prononce pas), position idéaliste !

84 – CASTAN : Pas du tout d'accord.

85 – LAFAY : Vous posez la question du comment : c'est la question des structuralistes. Dans votre réponse, vous dites bien ce qu'est le Baroque, et non comment.

86 – CASTAN : Je dis valeur, c'est tout, ce n'est pas une définition, c'est un statut.

87 – AUZIAS : Valeur pour qui, comment, pourquoi ?

- 88 – WAGNER : Je pense quant à moi que vous répondez à la question pourquoi. Parce que vous voulez garder le Baroque. Alors que d'autres travaillent ponctuellement, et cela veut dire qu'ils l'ont déjà perdu.
- 89 – KRYNEN : Les structuralistes se posent la question du « comment ça fonctionne ? ». Nous avons à nous poser une toute autre question : « comment ça naît, comment ça devient ? ». Autrement dit, on ne peut pas découvrir le Baroque au bout de la lunette, si la méthodologie de nos études n'est pas elle-même baroque. On se demandera ce que dans son histoire représente la théologie de Fray Luis de Léon, ce que dans son histoire représente Corneille. Bref, le logos dans son histoire.
- 90 – LAFAY : Nous sommes très proches. Vous parlez de genèse et moi de sujet de la création (non sujet subjectif, mais sujet qui éclate en une série d'instances historiques).

NOTES

1. Louis MARIN : *La Critique du discours*, Paris, Ed. de Minuit, 1975.
2. *La Logique ou l'art de penser*, Amsterdam, Manet, 1708, pp. 40-41. Toutes nos citations renvoient à cette édition.
3. TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico*, Venise, B. Milochio, 1682. pp. 9-10. Toutes nos citations renvoient à cette édition.
4. *Logique*, p. 67.
5. L. MARIN, *op. cit.*, p. 47.
6. *Ibid.*, p. 48.
7. TESAURO, *La Filosofia morale*, Venise, 1719, p. 442.
8. *Ibid.*, p. 43.
9. *Logique*, p. 49.
10. *Ibid.*, pp. 50-53.
11. *Ibid.*, p. 52.
12. DESCARTES, *Cinquièmes réponses*, dans *Œuvres et lettres*, éd. A. Bridoux, Paris, Gallimard, 1966, pp. 502-503. Cité en anglais par N. CHOMSKY, *Cartesian Linguistics*, New York-Londres, Harper & Row, 1966, pp. 68-69.
13. N. CHOMSKY, *op. cit.*, Cf. également les discussions qui ont suivi : H. AARSLEF, *The History of Linguistics and Professor Chomsky*, dans *Language*, n° 46, 1970 ; H. M. BRACKEN, *Chomsky's Cartesianism*, dans *Language Sciences*, oct. 1972 ; J.-C. CHEVALIER, *La Grammaire générale de Port-Royal et la critique moderne*, dans *Langages*, n° 7, sept. 1967 ; R. LAKOFF, compte rendu de la rééd. de la *Grammaire générale et raisonnée* dans *Language*, n° 45, 1969 ; J. MIEL, *Pascal, Port-Royal and Cartesian Linguistics*, dans *Journal of the History of Ideas*, n° 30, 1969, etc.
14. A. KOYRÉ, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 190.
15. *Logique*, pp. 442-443.
16. *Ibid.*, p. 443.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*, pp. 96-97.
19. *Ibid.*, pp. 106-107.
20. *Ibid.*

21. J. Lacan : *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 557.
22. *Logique*, p. 96. Sur ce thème chez Descartes, cf. H. GAUHIER : *Le Refus du symbolisme dans l'humanisme cartésien*, dans *Umanesimo e simbolismo*, Padoue, Cedam, 1958, pp. 65-74.
23. *Logique*, p. 104 : « L'unique remède à cet inconvénient est de nous défaire des préjugés de notre enfance et de ne croire rien de ce qui est du ressort de notre raison par ce que nous en avons jugé autrefois, mais parce que nous en jugerons maintenant. Et ainsi nous nous réduirons à nos idées naturelles ». (Nos italiques).
24. *Cannocchiale*, p. 55.
25. Cf. M. COSTANZO, *Critica e poetica dei primo Seicento. III*, Rome, Bulzoni, 1911, pp. 97 et 105-106.
26. *Cannocchiale*, p. 55.
27. Sur les significations de la perspective, cf. E. PANOFSKY, *La Perspective comme forme symbolique*, trad. franç., Paris, Ed. de Minuit, 1976.
28. *Logique*, p. 151.
29. Cf. également cette réplique du Janséniste dans la *Seconde Provinciale* : « ...il y a deux choses dans ce mot de grâce suffisante : il y a le son qui n'est que du vent, et la chose qu'il signifie qui est réelle et effective ». Pour NICOLE (*Traité de la vraie et de la fausse beauté*, chap. II et III), la convenance entre son et sens en poésie est, avant tout, une convenance entre l'idée du son et le sens ; il n'a que mépris pour les « sottises harmonieuses » ou le travail autonome du signifiant.
30. *Cannocchiale*, p. 235. Sur le style de Tesauro, cf. G. POZZI, *Note prelude alla stile del Cannocchiale*, dans *Paragone*, IV (1953), pp. 25-39.
31. *Logique*, p. 116.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*, p. 67.
34. A. ARNAULD, *Apologie pour les Religieuses de Port-Royal* (1665). Passage cité par R. DONZÉ, *La Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, Berne, Francke, 1967, pp. 54-55.
35. Cf. *Logique*, I, chap. XII-XIV.
36. - Sur Tesauro et la grammaire, cf. E. RAIMONDI, *Letteratura barocca*, Florence, Olschki, 1961, chap. II.
37. NICOLE, *op. cit.*, chap. VI.
38. L. MARIN, *op. cit.*, p. 354.
39. NICOLE, *op. cit.*, chap. VI.
40. L. MARIN, *op. cit.*, p. 360.
41. *Cannocchiale*, p. 74.
42. *Ibid.*, p. 75. À propos de l'exemple de l'habitation ornée, cf. le commentaire opposé de la *Logique*, p. 112.
43. *Cannocchiale*, p. 51.
44. *Ibid.*, p. 57.
45. *Ibid.*
46. *Ibid.*, p. 59.
47. Tesauro distingue trois ordres de figures selon qu'elles portent sur le son (figures « harmoniques »), sur la syntaxe (figures « pathétiques ») ou sur la sémantique (figures « ingénieuses »). Les dernières sont louées comme « nobilissimo fiore dell'intelletto che non più nell'armonico suono e nelle patetiche figure ma nella significazione ingegnosa ripon la gloria dell'arte » (*Cannocchiale*, p. 145).
48. *Cannocchiale*, p. 185.
49. *Ibid.*, p. 187.
50. *Ibid.*, p. 183.
51. *Ibid.*, p. 185.

52. FREUD, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. franç., Paris, Gallimard, 1969, p. 64. L'« économie » de la métaphore est donc plus, bien complexe que ne le laisse entendre G. CONTE, *La Metafora barocca*, Milan, Mursia, 1972 pp. 120-123.
53. *Cannocchiale*, pp. 164-165.
54. *Ibid.*, p. 51. Sur le « vertige dominé » dans le baroque, cf. G. GENETTE, *Figures*, Paris, Le Seuil, 1966 (le chap. *Complexe de Narcisse*).
55. *Logique*, pp. 392-393.
56. *Ibid.*, pp. 400-401.
-

AUTEUR

FERNAND HALLYN

Docteur en Philosophie et en Lettres - Université de Gand