

André STANGUENNEC

ÉRASME, GOYA, LEWIS : FOLIES DE MOINES

Philosophie, politique, esthétique



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2023

www.honorechampion.com

INTRODUCTION

« Il y en a de bons, dist Oisille, et ne fault pas que pour les mauvais, ils soient tous jugez. »¹

Sartre nous semble avoir vu juste en rappelant que, si tout homme est à la fois et communément universel et singulier, l'auteur d'une grande œuvre réalise de façon exemplaire un « ... universel singulier : totalisé et par là même universalisé par son époque, il la totalise en se reproduisant en elle comme singularité »². L'œuvre exprime à la fois l'intériorisation existentiellement vécue par l'individu des universaux de la culture du temps et ré-extériorise le dépassement projeté de leurs contradictions en retombant dans le milieu de cette culture. Ayant refermé le cercle de l'expérience de soi, cette œuvre sera soumise à de nouvelles dé-totalisations et de re-totalisations successives, comme ce fut le cas pour les œuvres d'Érasme, de Goya et de Lewis, sans cesse réinterprétées.

Érasme a vécu du dedans l'opposition entre un catholicisme médiéval agonisant et un humanisme « renaissant » par son intégration des arts, des Lettres anciennes et des sciences nouvelles. Or cette contradiction fut d'abord vécue singulièrement entre l'image négative d'un père prêtre (catholicisme) absent et la positivité proclamée de l'humanisme philologique découvert dans son milieu scolaire. C'est ensuite, au sein de la sévère vie monastique que lui imposèrent par contrainte ses parents adoptifs³, que le jeune Érasme prit progressivement une conscience plus claire des contradictions culturelles de son temps. Les folies monastiques lui parurent être celles, d'un côté, de la rigidité maniaque du catholicisme en son formalisme dogmatique (la dispute scolastique) et en son ritualisme pratique (la règle de l'Ordre), rigidités extérieures dissimulant, d'un autre côté, un relâchement des mœurs et des

¹ M. de Navarre, *L'heptaméron*, orthographe du texte de 1559, Paris, Gallimard, Folio classique, 2000, p. 285.

² J-P. Sartre, *L'idiot de la famille*, Paris, Gallimard-essais, 1988, t. I, p. 7-8. Nous avons adopté ce fil conducteur pour interpréter l'œuvre d'Ernest Renan dans *Ernest Renan. De l'idéalisme au scepticisme*, Première Partie, Ch. I, 3. Esquisse d'une psychanalyse existentielle, Paris, Ed. Honoré Champion, 2015, p. 20-24.

³ Cf. plus bas, Première Partie, Chapitre Premier. « Érasme et la folie monastique ».

passions, totalement contraire à l'enseignement originaire du Christ. Et son père n'avait-il pas succombé à ce relâchement ?

Correspondant à cela, c'est au sein de la vie monastique que le moine Luther avait livré un combat à mort, voulant en finir avec les turpitudes de l'Église, de la papauté, et de la version catholique du christianisme. Mais les excès du moine Luther ne parurent pas moins dangereux ni moins fous à Érasme que ceux qu'il combattait. L'autre univers culturel expérimenté par Érasme fut celui des œuvres de l'humanisme italien (Lorenzo Valla) et anglais (Thomas More), allant dans le sens d'une conciliation entre humanisme littéraire et scientifique avec le christianisme. Érasme projeta singulièrement alors l'unité du catholicisme et de l'humanisme dans son œuvre de lettré, faite de distance ironique et de tolérance, œuvre ouverte – bien d'avantage sans doute que celles des humanistes italiens – sur le dialogue permanent avec tous les mouvements et les auteurs au sein d'une Europe qu'il parcourut lui-même inlassablement. Cette œuvre médiatisait également son projet fondamental d'unifier les dimensions de son propre moi. Mais la cristallisation de son œuvre satirique autour de la vie ecclésiale, et particulièrement monacale, fut à la fois le creuset de la négativité vécue de son expérience la plus personnelle, et la négation optimiste et reconstructive de ce premier négatif dans une œuvre. Nous avons suggéré que, dans l'*Éloge de la folie*, s'unissaient extatiquement⁴ *logos* et *agapè*, rationalité critique et charité chrétienne, dont l'unité régulatrice n'était autre que la vertu d'espérance dans le vécu intentionnel d'Érasme. Il faut souligner que, les récentes « approches psychologiques d'Érasme » mettent en évidence un Érasme non « porteur d'aspirations modernistes, mais d'espérances réformistes »⁵. Nous rappellerons plus bas et plus longuement que l'extase chrétienne selon lui est cette « sortie hors de soi » (*extasis*) pour entrer dans l'amour de Dieu par l'exemple du Christ. Il veut la mettre en difficile parallèle avec l'extase supposée du Socrate platonicien dans l'amour des Idées et la sienne propre dans la traduction des livres sacrés. Sans aucun doute, cette espérance érasmiennne d'unification dialoguée, l'humanisme littéraire *et* le christianisme, fut déçue dans les dernières années de sa vie, au point de l'affecter gravement comme le montre Marie Barral-Baron dans son étude. Sans rester complètement lettre morte, elle n'alimenta plus que souterrainement, quoiqu'intensément, la vie culturelle des siècles suivants, jusqu'à celui de Goya.

Quant à Goya, nous montrerons que les contradictions entre ses deux univers culturels, celui d'un catholicisme substantiellement lié au pouvoir

⁴ Cf. Plus bas, Première Partie, Ch. II.

⁵ Cf. M. Barral-Baron, *L'enfer d'Érasme. L'humaniste chrétien face à l'histoire*, Genève, Droz, 2014., p. 37-38.

monarchique espagnol et celui des *Lumières* juridico-politiques venues de France en Espagne, n'ont été que très progressivement perçues par lui, à partir de son ancrage singulier dans une culture religieuse bien différente de celle que connut Érasme⁶. A la différence de celui-ci, le jeune Goya ne perçut pas immédiatement les folies du milieu monastique, car il fut formé au sein d'une Église de province alimentant les préjugés monarchistes et les superstitions religieuses au cœur d'une population paysanne sincèrement et naïvement crédule. Le peintre gardera d'ailleurs toujours au fond de lui quelque chose de cette sincérité et de cette naïveté de croyant, lorsque lui aussi tentera de construire une existence totalisée, corrélée à une œuvre à deux visages.

C'est au cours de ses premiers travaux de décoration et de dorures (comme assistant de son père), puis, après un voyage formateur en Italie où il put prendre connaissance de l'esprit de la Renaissance, que le jeune peintre, aux côtés de son futur beau-frère (Francisco Bayeu), commença à saisir l'opposition entre les apparences extérieurement vertueuses et les vices cachés des prêtres et surtout des moines qu'il côtoyait. L'univers des *Lumières* dans lequel il pénètre alors grâce à ses amis *ilustrados*, et son accès au rang de peintre officiel de la Cour, lui permettent certes d'opérer une mise à distance critique des folies à tous les niveaux de la hiérarchie ecclésiastique. Mais il intériorise alors personnellement la contradiction entre son conformisme de peintre officiel, complaisant à l'égard des folies des dignitaires politiques et religieux, et la critique radicale de ces mêmes milieux dévoilée dans les *Caprices*, puis dans les *Peintures noires*.

La différence avec Érasme surgit à nouveau, non plus dans le vécu primitif de l'univers religieux, mais cette fois dans le projet existentiel et œuvré de dépasser ses contradictions : là où l'œuvre d'Érasme traduit l'espérance d'une conciliation optimiste, celle de son humanisme chrétien, l'œuvre de Goya manifeste l'échec de la synthèse promise par les *Lumières* qui ont succombé au dogmatisme théorique et à la violence pratique, celles-là même qu'elles reprochaient aux autorités théologiques et politiques. Le cercle dialectique de l'universel singulier, de la « langue universelle » (*l'idioma universal* de la planche 43 des *Caprices*) dans l'œuvre faisant exister Goya, se referme sur l'amertume du singulier et l'horreur d'un Temps universel, celui d'une histoire tragique, qui, comme dans la peinture du *Saturne* fou furieux, dévore ses enfants. Nous montrerons que les dernières œuvres du peintre, au plus loin d'une belle totalité espérée, disent plus modestement la solidarité des singuliers meurtris, leur sympathie pour les humbles et leur tendresse pour les enfants.

⁶ Cf. plus bas, Deuxième Partie, Ch. Deux. « Goya et la pensée éclairée ».

Lewis a expérimenté d'autres conditions culturelles à prétention universelle que celles que vécurent Érasme et Goya, bien qu'il fût le contemporain de ce dernier. Il est né dans un milieu londonien de bourgeoisie aisée et cultivée, de juristes et de grands propriétaires coloniaux. La monarchie anglaise du temps est au plus loin de celle que connut Goya : bien que socialement et intellectuellement ébranlée à la fin du siècle, elle a résisté à l'emprise intellectuelle des *Lumières* et du républicanisme venus de France. Mais cette société est aussi très « libérale » et sait fort bien comprendre que la religion officielle, conférant des apparences de respectabilité aux classes sociales dominantes, se trouve contredite par la liberté des mœurs et le scepticisme lié à un utilitarisme florissant. Lewis a certainement vécu cette opposition typiquement anglaise entre un conformisme extérieur (fait de discipline éducative rigoureuse, et d'impeccable respectabilité) et un libéralisme tolérant les plus extrêmes libertés de mœurs, à condition que les apparences convenables soient respectées. Il l'éprouva, si l'on peut dire, autant dans sa chair que dans son esprit, puisque ses parents se séparèrent fort tôt, sa mère ayant choisi de mener une vie amoureuse hors des contraintes de la dissimulation respectable, ce qui conduisit son père à demander la séparation, qu'il obtint sans pouvoir obtenir le divorce.

Il fallut au jeune homme attendre son initiation à l'esthétique gothique (anglaise) et à celle du romantisme (allemand)⁷ pour qu'il puisse envisager le dépassement de son existence singulièrement contradictoire dans une œuvre à prétention esthétique universelle, lui procurant en même temps un certain accord avec soi. Mais alors qu'un sérieux enjeu éthique demeurait le motif fondamental de l'intérêt pour les folies religieuses chez Érasme et Goya, un tel enjeu a totalement disparu de l'œuvre de Lewis. L'esthétique a supplanté l'éthique. La distanciation sceptique et hédoniste à l'égard des morales religieuses et politiques qui se disputaient naguère le sens de l'existence, distanciation que Lewis partage dans la vie sociale avec ses contemporains anglais, se double singulièrement chez lui d'une distanciation esthétique déréalisant plaisamment pour ses lecteurs le phénomène des folies représentées. Ici, comme chez Érasme et Goya, c'est par la médiation de l'œuvre qu'est tentée la synthèse d'un universel culturel avec la singularité qui a éprouvé du dedans ses contradictions. A bien des égards, Lewis reprendra la rupture sceptique que le romantisme noir d'Hoffmann opérait vis-à-vis des thèmes les plus sérieux du romantisme d'Iéna : idéalisme magique, Fleur bleue, lutte contre les puissances du Mal, déchirement faustien de l'âme, etc. Cette esthétisation désillusionnée culminera avec *Le chat Murr* d'Hoffmann

⁷ Cf. plus bas, Troisième Partie, Ch. Premier. « Le contexte gothique et romantique de l'œuvre de Lewis ».

(1819-1821) : « le romantisme à Berlin devient un scepticisme dynamique, héritier assumé de ce scepticisme tantôt conscient tantôt inconscient qui rampe dans toute la modernité »⁸.

Or, en se réalisant comme cet « universel singulier », Lewis était devenu si célèbre que ses contemporains n'hésitèrent pas à le nommer « Moine Lewis », faisant fusionner la singularité de son nom civil et l'universalité de son personnage imaginaire. Le jeune Lewis avait très certainement voulu faire un coup d'éclat en romantisant les noirceurs d'Ambrosio et Matilda et en déplaçant la satisfaction prise par les lecteurs à ses scènes horribles sur les jeux de figures et de formes. Mais le jeune auteur avait si bien réussi qu'il fut plutôt embarrassé par les critiques bien pensantes, relevant les passages les plus scabreux du *Moine*, passages qu'il s'empressa de supprimer dans une édition plus « conforme » aux nécessités de faire son chemin dans le monde politique et littéraire. Il s'y mut dès lors avec une facilité et un succès croissant.

Écoutons ce personnage féminin du *Moine* de Lewis : « elle lui avait dépeint sous leur vrai jour les nombreux inconvénients attachés à un couvent, la contrainte perpétuelle, les basses jalousies, les intrigues mesquines, la cour servile et la flatterie grossière exigée par la supérieure »⁹. Il est en effet incontestable que le milieu monastique, pendant le Moyen Âge et jusqu'au dix-neuvième siècle, a engendré bien des comportements pathologiques, dus à la superstition, aux frustrations, aux dissimulations de toutes sortes et aux intrigues favorisées par l'isolement.

Mais le terme « folie » est équivoque : nous l'entendons alors au sens d'aberration psychique ou de « démence ». Ce sens pathologique n'est certes pas ignoré des auteurs que nous étudierons, car il n'a pas fallu attendre l'émergence de la psychiatrie et de la psychanalyse pour que ces auteurs perçoivent autour d'eux ou en eux les signes de ce que nous interprétons comme manie, névrose ou psychose. Mais à ce premier sens, il faut ajouter, en l'en distinguant nettement, le sens biblique et chrétien auquel se réfèrent aussi souvent les mêmes auteurs : le « fou » ou l'« insensé » (*insipiens*) est celui qui ignore ou qui nie l'existence de Dieu (« l'insensé a dit dans son cœur : il n'y a point de Dieu »¹⁰) et qui, pratiquement, s'éloigne de la conformité à la Loi divine ou de l'*imitatio Christi*. Il nous faudra donc,

⁸ A. Dumont, « E.T.A. Hoffmann ou le rêve à la limite. Perspectives critiques frontalières sur la critique », in *De l'Autre imprévu à l'Autre impossible. Essai sur le romantisme allemand*, Zürich, LIT Verlag, 2016, ch. VI, p. 267.

⁹ M.G. Lewis, *Le Moine*, Paris, Garnier/Flammarion, 2011, ch. XI, p. 411.

¹⁰ Psaumes 14.1. Cf. aussi Psaumes 52 et 53.

lorsque le contexte l'exigera, préciser l'acception dans laquelle est pris le vocable¹¹. Certains des personnages ici étudiés sont d'ailleurs susceptibles de se voir attribuer les deux formes de folie. Ainsi Ambrosio, le moine de Lewis, s'il transgresse pratiquement la loi de Dieu et rejoint les « insensés » qui l'ont tenté – folie au sens biblique – finit aussi par succomber à une forme de démence obsessionnelle et criminelle – seconde folie, dont le sens pathologique accompagne la première.

Mais il est également nécessaire de rappeler que, jusqu'à la moitié du dix-septième siècle, le fou ne se définit pas avant tout à partir des normes d'un *sujet rationnel* (selon un modèle, celui du « bon sens » (*bona mens*) qu'a contribué à institutionnaliser la pensée cartésienne). Il se définit plutôt, *sous les deux formes distinguées plus haut*, biblique et pathologique (« innocente » ou « furieuse »), en référence aux valeurs du christianisme¹². S'il est aisé de comprendre en quoi la folie de l'insensé biblique, négateur de Dieu, continue de jouer un rôle déterminant, il est aussi important de rappeler que la folie configurée théologiquement au Moyen Âge en folie furieuse du fou « possédé » se décline en deux registres. L'« insensé » peut se faire ou passivement ou activement (librement) « posséder » par le Démon (comme Ambrosio, le moine de Lewis, *se laissera posséder*), reste que le « possédé » *stricto sensu* est possédé passivement, étant une victime de la possession par le démon (d'où la pratique de l'exorcisme à son endroit). Autant, au sein des populations, l'accueil du doux fou – tel « l'idiote du village » – est fait de respect et d'une forme de sympathie pour son innocence quasiment enfantine, autant le « possédé », sous ses deux formes, est pourchassé, exorcisé ou supplicié. Ces distinctions entre deux régimes de normativité et d'anormalité sont observables dans les œuvres des auteurs ici étudiées. Quant à la folie comme passion ou « maladie de l'âme » son approche « naturelle » et médicale se développe depuis le Moyen Âge parallèlement avec son étiologie, en référence à la théorie des humeurs et des tempéraments reprise de l'Antiquité, en même temps que, aux douzième et treizième siècles, une approche psychologique autonome commence à voir le jour¹³.

¹¹ Une approche transdisciplinaire combinant les points de vue sociologique, médical, théologique et littéraire est fournie par M. Laharie, *La folie au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991. Une abondante iconographie commentée à partir des Psaumes traitant de l'*insipientis* caractérise aussi l'ouvrage.

¹² M. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.

¹³ Outre son ouvrage déjà mentionné, on peut consulter l'exposé qu'a donné de cet aspect médical de la folie « médiévale » Muriel Laharie, le 24 octobre 1992 à la *Société Française d'histoire de la médecine*, édité dans le volume XXVII, n°2-1993 de *L'histoire des sciences médicales*, texte en ligne.

Le thème des folies monastiques a été traité par ces trois auteurs majeurs, créateurs d'œuvres aussi diverses que l'*Éloge de la Folie* de l'humaniste Érasme (1509), *Les Caprices* (1799) et les nombreuses gravures du peintre Goya, le célèbre roman *Le moine* (1796) de l'écrivain Matthew George Lewis¹⁴, repris par Luis Buñuel et Antonin Artaud, puis adapté plus récemment au cinéma par Dominik Moll (2010). L'exploration de la folie des moines, sous ses diverses formes, par la littérature, la philosophie, la politique, et l'esthétique des arts, permet de reconnaître à la fois les possibles de la sublimité et de l'abjection comme deux pôles extrêmes de l'existence humaine.

*
* *
*

Nous voudrions, avant d'achever cette Introduction, préciser quelques points de méthode. Selon notre hypothèse, fournissant un *premier fil conducteur* donnant leur unité à ces études, trois contextes culturels dominants se sont succédé en Europe comme des horizons normatifs pour le traitement critique des folies monastiques. Il s'est agi d'abord de l'*humanisme* philosophique et chrétien (dominant au siècle d'Érasme), puis des *Lumières* juridiques et politiques (déterminantes au siècle de Goya), enfin, à la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième siècle, en Allemagne, en Angleterre et en France, de l'autonomie de l'imaginaire *romantique*, norme esthétique fondamentale de l'écriture de Lewis. Celui-ci, bien que contemporain de Goya, fut avant tout sensible à la révolution esthétique qui s'esquissait certainement avec le roman gothique anglais¹⁵ et se développait dans le romantisme allemand que Lewis apprit à connaître, en visitant l'Allemagne et en s'initiant à sa langue.

Certes, chaque auteur retrouve à partir des traits particuliers de son contexte culturel, des traits qui ressortissent aussi des autres. Et sans doute, l'humanisme chrétien d'Érasme s'entend d'abord au sens renaissant d'une culture philologique clarifiant la lecture des textes anciens et d'une sagesse pratique dont la leçon doit être tirée de cette étude littéraire. Il convient donc de ne pas prendre alors l'« humanisme » dans le sens qu'a pris le terme avec

¹⁴ M.-G. Lewis (1775-1818) et Fr. Goya (1746-1828) furent certes des contemporains, mais ils s'ignorèrent apparemment l'un l'autre.

¹⁵ Les références obligées étant alors *Le château d'Otrante* d'Horace Walpole (1764), puis *Les mystères du Château d'Udolphe*, d'Ann Radcliffe (1794). Admirateur de ce dernier ouvrage, Lewis a néanmoins écrit le sien comme un roman d'horreur, sur un mode « romantique », opposé au mode plus « classique » de ceux d'A. Radcliffe.

le mouvement d'idées du dix-huitième siècle européen : un progressisme de la raison humaine faisant abstraction de tout fondement théologique. Toutefois, une audace de la raison et un courage intellectuel personnel s'avéraient déjà la condition de la critique érasmienne de la « folie » monastique. Comme on l'a noté, « ... bien avant Kant, Érasme développe les divers aspects du précepte humaniste : 'traitez-les en êtres libres afin qu'ils le deviennent' »¹⁶. C'est en ce sens que la critique d'Érasme trouvera une filiation « éclairée ». Une telle démarche d'émancipation éclairée a été adoptée et prolongée dans d'autres perspectives critiques, picturale (Goya) et romanesque (Lewis).

Un premier mode d'unité des œuvres se dégage ainsi à travers la diversité des contextes, puisque, de façon régulière, philosophie, politique et esthétique interagissent dans des proportions variables chez chacun des auteurs ici considérés et il s'agit de les aborder de façon « transdisciplinaire ». Par exemple, le politique et l'esthétique sont aussi des thèmes patents chez Érasme ; de même l'humanisme philosophique et le romantisme s'invitent, verrons-nous, dans le réalisme fantastique de Goya ; et chez Lewis dont le réalisme fantastique est cette fois, à la différence de celui de Goya l'*éclairé*, dépendant d'un contexte gothique et romantique culturellement dominant, l'on trouve nombre de réflexions d'anthropologie philosophique et politique auxquels fut sensible ultérieurement un surréaliste comme André Breton commentant *Le Moine*. C'est que la religion et les pratiques religieuses ont toujours impliqué, jusque dans leurs pires déviations, des problématiques relevant de ces trois perspectives culturelles : philosophie, politique, esthétique. Relativement à cette unité qui traverse les contextes des trois œuvres, nous montrerons que la situation de l'Espagne et de Goya *au centre de notre recherche* n'est pas un hasard et qu'en ce sens l'œuvre de Goya constitue une véritable transition : elle recueille la tradition de l'érasmisme espagnol tout en préparant le réalisme fantastique dont s'imprègne aussi *Le moine de Lewis*. C'est en Espagne que l'érasmisme, préparant à sa manière le terrain à l'émergence des *Lumières* espagnoles¹⁷ a contribué, de loin mais sûrement, à mettre en place le cadre culturel de l'œuvre de Goya, et c'est aussi en Espagne que *Le Moine* de Lewis, proche, en tant que « romantisme noir », du réalisme fantastique de Goya, situe son décor de superstition, de sorcellerie et d'Inquisition.

Corrélativement à cette unité fournie par une exigence objective d'analyse contextuelle et transdisciplinaire, il nous a semblé que, subjectivement

¹⁶ P. Jacopin et J. Lagrée, *Érasme. Humanisme et langage*, Paris, PUF, 1996, p. 31.

¹⁷ Cf. le livre essentiel de M. Bataillon, *Érasme et l'Espagne. Recherche sur l'histoire spirituelle du seizième siècle*, Genève, Droz, 1998.

envisagée cette fois, *la même imagination* unifiait aussi les trois auteurs dans leurs démarches, fournissant ainsi *un second fil conducteur* d'ensemble. D'un côté, ces folies nous sont constamment montrées comme engendrant *esthétiquement elles-mêmes* leur mise en œuvre, de même que, de l'autre côté, les auteurs qui les décrivent paraissent souvent esthétiser l'imagination *de leurs propres folies virtuelles*, stylistiquement mises à distance pour les besoins de l'analyse critique ou de la mise en forme artistique. Il y a là aussi des constantes universelles qui relèvent alors d'une théorie philosophique des facultés de l'esprit et du rôle qu'y joue l'imagination. Dans un contexte moderne, un philosophe kantien dirait que c'est « *peut-être* » la même imagination, en tant qu'identité originaire de toutes les facultés de l'esprit, qui, d'un côté, a partie liée avec l'entendement maîtrisant la création des œuvres et, de l'autre côté, avec la sensibilité passionnelle dont les excès menacent l'esprit de folie : « il y a deux souches de la connaissance humaine qui viennent *peut-être* d'une racine commune mais inconnue de nous, à savoir *la sensibilité* et *l'entendement* »¹⁸. L'imagination productrice est en effet « ... un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine et dont nous aurons de la peine à arracher à la nature les secrets du fonctionnement pour les mettre à découvert sous les yeux. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que *l'image* est un produit de la faculté empirique de l'imagination productive, que le *schème* des concepts sensibles (...) est un monogramme de l'imagination pure *a priori* au moyen duquel et d'après lequel les images sont d'abord possibles »¹⁹.

La leçon à tirer de cette étrange ambiguïté est sans doute que l'imagination humaine est elle-même radicalement ambivalente, ayant autant partie liée, en tant que « folle du logis »²⁰ avec les tentations de la folie qu'avec le désir de produire une œuvre dont l'ambition, qu'elle soit conceptuelle, plastique ou littéraire, est de mettre en forme un contenu sensible imaginé.

¹⁸ E. Kant, *Critique de raison pure*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 1980, p. 86, souligné par nous.

¹⁹ *Ibidem*, p. 193.

²⁰ La formule n'est pas de Malebranche mais elle a été forgée par Voltaire à la lecture de l'oratorien : « définions-nous des écarts de l'imagination que Malebranche appelait *la folle du logis* ». Voir la mise au point de G. Rodis-Lewis, in Malebranche, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1992, II, p. 1225.