



**HAL**  
open science

# Inventer l'invention. Les métaphores de l'invention à la fin de l'âge classique

Jean-Luc Martine

► **To cite this version:**

Jean-Luc Martine. Inventer l'invention. Les métaphores de l'invention à la fin de l'âge classique. Canadian Aesthetics Journal, 2006, Métamorphoses de l'invention au siècle des Lumières, 12. halshs-01910463

**HAL Id: halshs-01910463**

**<https://shs.hal.science/halshs-01910463>**

Submitted on 1 Nov 2018

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

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

## **Inventer l'invention. Aperçus sur les métaphores de l'invention à la fin de l'âge classique**

Parler des métaphores de l'invention peut s'entendre de deux manières (au moins). Il peut s'agir de la représentation de ce qu'on a pu appeler « invention » (est-ce une notion, une faculté, un objet, un dispositif matériel ?) sous les traits de métaphores et, plus largement, d'analogies. L'invention est alors le nom d'une première série d'éléments textuels, définis par un régime spécifique d'aperception ou d'instauration : celui des similitudes que la notion d'invention entretiendrait avec un autre ordre de phénomènes. Ces « illustrations » se laissent préciser en trois sous-séries dont les territoires se recoupent partiellement : le vivant (l'invention, quand elle est le produit d'une faculté, est donnée dans les termes d'un engendrement, quand elle est saisie comme produit, elle est rapportée à une totalisation organique) le mécanique (ici l'invention est saisie comme imitation, composition et recomposition du déjà-là, ou bien comme découverte, dans son rapport avec la connaissance objective) et la machine (où se forme une synthèse des deux espaces précédents, mais avec un accent porté sur les mystères de l'inventivité et de l'effectivité).

Une seconde manière de comprendre la relation entre métaphore et invention invite à renverser le propos. La métaphore participe d'un processus qui relève lui-même de l'idée d'invention, entendue dans le sens moderne qui se fait jour à l'articulation des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, lorsqu'apparaissent les valeurs modernes de « littérature ». Il en va alors de l'invention moderne de la métaphore. L'âge classique a compris très généralement le phénomène métaphorique comme un ornement du discours, comme une beauté expressive privée de valeur ontologique ou signifiante. Selon ce modèle, les métaphores peuvent (en droit, si ce n'est en fait) être traduites et littérisées, sans déperdition de sens. Elles appartiennent à un plan strictement poétique où elles sont comprises comme des agréments expressifs<sup>1</sup>. C'est ainsi que le *Dictionnaire françois* de Richelet indique que la métaphore est la « Figure par laquelle en prenant un mot qui marque proprement une chose on se sert de ce mot pour exprimer une autre chose qu'on veut représenter avec plus de force et plus de grâce », l'exemple d'emploi précisant qu'elle « doit être suivie et tirée des choses honnêtes ». Le *Dictionnaire universel* de Furetière, dont la leçon est suivie par l'ensemble des éditions du dictionnaire de Trévoux jusqu'à la fin de l'âge classique (la dernière édition est de 1771), veut que la métaphore soit une « Figure de Rhétorique, qui se fait quand un nom propre d'une chose se transporte à une autre qui n'en a point », mais que cette transposition intervient « lorsqu'elle est plus élégamment expliquée par le nom transposé qu'on lui applique, que par celui qu'elle pourrait avoir naturellement, comme quand on dit, la lumière de l'esprit, brûler d'amour, flotter entre l'espérance et la crainte ». Nous sommes alors au plus loin, si l'on s'en tient aux termes de cette vulgate, de toute idée de création verbale, susceptible d'instaurer un rapport inédit entre deux ordres au moyen d'une impertinence prédicative, qui, en bouleversant l'ordre catégoriel, ouvrirait sur une re-description du monde<sup>2</sup>. Nous partons alors de l'idée suivante : les changements qui permettent la naissance de la métaphore moderne entretiennent des rapports étroits avec la naissance de l'idée d'invention lorsqu'elle est absorbée par celle de création, et ces deux phénomènes relèvent d'un troisième, qui les subsume : la naissance de la littérature. Sur ces trois plans, la question des images implique un

<sup>1</sup> Cette pauvreté est sans doute à mettre en relation avec l'absence de l'esthétique comme disciple autonome. L'âge classique n'est en effet jamais parvenu à poser clairement (mais en avait-il besoin ?) les termes d'une expérience proprement esthétique. Cette carence renvoie par ailleurs à un *statut de la littérature* qui est devenu tout à fait étranger à l'ensemble des notions que recouvre pour nous, même vaguement, ce terme.

<sup>2</sup> On reconnaîtra là la description que propose Ricœur du processus métaphorique, voir *La Métaphore vive*.

arrêt sur la langue. Envisager l'invention comme mot conduit alors moins à poser des valeurs signifiantes isolées qu'à tenter de comprendre la manière dont se structurent les acceptions. C'est à cette condition que peuvent apparaître les problèmes de l'invention, qui sont essentiellement ceux de sa saisie : l'invention doit-elle être perçue dans l'objet inventé ou dans l'esprit qui invente ? Comment peut-elle être dégagée pour elle-même, par rapport aux notions voisines de création et de découverte ? Comment comprendre la place centrale des valeurs techniques de l'idée d'invention en même temps que leur relégation sur un plan subalterne ? Ces problèmes, il s'agira moins de les résoudre que de montrer comment ils jouent, sur le plan poétique, à partir des images par lesquelles le phénomène d'invention trouve à s'exprimer. Trois textes, qui forment un dispositif à étages, serviront à explorer ces jeux : les articles INVENTION (*arts et sciences*) et INVENTION (*Rhétor.*) de l'*Encyclopédie* (signés par Jaucourt), l'article DECOUVERTE (*Philosophie*) de D'Alembert, auquel renvoie INVENTION (« Ce terme est assez synonyme à celui de *découverte*, quoique moins brillant ; mais on me permettra de les confondre ici, sans répéter les choses curieuses que le lecteur doit lire préalablement au mot DECOUVERTE ») et la réécriture D'INVENTION (*Belles lettres. Poésie*) par Marmontel dans les *Suppléments de l'Encyclopédie* (dont les analyses sont reprises jusque dans les *Éléments de littérature* de 1787, sous le titre INVENTION POETIQUE).

Acceptons d'en passer d'abord par la trivialité un peu fade de quelques définitions, en tentant de lire les dictionnaires, c'est-à-dire de préciser quelles peuvent être les intentions, les forces, les puissances ou les capacités d'action qui déterminent l'apparition d'un mot ou bien l'investissement d'un terme ancien par une idée neuve. C'est en cela que les dictionnaires témoignent : les acceptions s'y déposent en laissant les traces des intentions qui s'emparent successivement des mots ou qui s'y forment simultanément et de manière concurrente.

Lisons Littré. L'invention y résulte du procès auquel correspond « inventer », que le dictionnaire définit comme l'action de *Créer quelque chose de nouveau par la force de son esprit* (sens 1), *d'imaginer* (sens 2), *de supposer, controuver* (sens 3)<sup>3</sup>. Littré fait ainsi valoir la précellence de l'idée de création, précisée par son caractère de nouveauté et rapportée aux capacités de l'esprit. L'invention est alors une faculté (« 1° Habileté d'inventer, disposition à

<sup>3</sup> INVENTER (in-van-té), v. a.

1° Créer quelque chose de nouveau par la force de son esprit. Ces foudres de bronze que l'enfer a inventés pour la destruction des hommes, FLÉCH. Tur. Personne n'inventa l'art entier : les architectes ne sont venus que des milliers de siècles après les huttes et les cavernes, VOLT. Tactique, note b. On a cru qu'un physicien, d'ailleurs grand observateur, inventa il y a quelques années les fours à poulets, inventés depuis environ quatre mille ans par les Égyptiens, ID. Dict. phil. Abeilles. Qu'il [votre élève] ne sache rien, non parce que vous le lui avez dit, mais parce qu'il l'a compris lui-même ; qu'il n'apprenne pas la science ; qu'il l'invente, J. J. ROUSS. Ém. III.

Absolument. Il n'est pas si aisé d'inventer, que d'ajouter aux inventions des autres, ROLLIN, Hist. anc. Oeuvr. t. V, p. 110, dans POUGENS. Jadis on inventait, inventons aujourd'hui ; Nos pères l'ont bien fait ; ne pourrions-nous le faire ? LA MOTTE, Fabl. IV, 3.

Fig. Il n'a pas inventé la poudre, se dit d'un homme sans esprit. Votre président de Bouc me voit quelquefois ; je ne crois pas que ce soit lui qui ait inventé la poudre à canon et l'imprimerie, SÉV. à Mme de Grignan, 16 mai 1672.

2° Imaginer. Que pourrais-je inventer pour ce coup nécessaire ? MOL. l'Ét. I, 2. Que ne puis-je à mon traître inspirer le souci D'inventer quelque chose à me tirer d'ici ? ID. Fâch. II, 4. Que pourront inventer les enfants d'Adam, pour combattre, pour couvrir ou pour effacer cette égalité qui est gravée si profondément dans toute la suite de notre vie ? BOSSUET Gornay. C'est ce qui nous avait fait inventer des dieux semblables à nous ; des dieux qui en effet n'étaient que des hommes sujets à nos passions, à nos faiblesses et à nos vices, ID. Hist. II, 11. Inventez des raisons qui puissent l'éblouir, RAC. Mithr. II, 6. J'inventai des couleurs, j'armai la calomnie, ID. Esth. II, 1. Pour vous perdre il n'est point de ressorts qu'il n'invente, ID. Athal. I, 1.

3° Supposer, controuver. Ciel ! rien de plus cruel peut-il être inventé ? MOL. Mis. IV, 3. Elle me l'a dit ; c'est un fait constant ; je n'invente rien, moi, LESAGE, Turc. II, 3. Apprenez-moi l'histoire du monde, si vous la savez, mais gardez-vous de l'inventer, VOLT. Lett. M. L. C., 23 déc. 1768, sur les qualités occultes. Irai-je, Quand tout semble tranquille, inventer des dangers.... Pour exhaler sans crainte une haine inutile ? C. DELAV. Vêpr. sic. II, 2.

Absolument. Tu dis qu'en un complot j'ai voulu t'engager ? Fourbe ! invente donc mieux, si tu veux te venger, LEGOUVÉ, Épicar et Nér. III, 6.

4° S'inventer, v. réfl. être inventé. Les découvertes qui se font, les machines qui s'inventent.

Être controuvé. Cela ne s'invente pas.

HISTORIQUE.

XVIIe s. L'imitation du juger, de l'inventer, ne va pas si vite [que celle du parler], MONT. I, 192. Or est-ce bien un grand abus, s'on cuide Que d'inventer la fontaine soit vide, LA BOÉTIE, 479.

ÉTYMOLOGIE.

Lat. *inventum*, supin d'*invenire* (voy. INVENTION) ; Berry, s'inventer, s'aviser ; norm. il ne sait de quoi s'inventer.

inventer »), puis le produit de cette faculté (« 2 L'action d'inventer ») et enfin l'« action d'imaginer » ou le « résultat de cette action ». Littré ne mentionne qu'ensuite les valeurs attendues selon lesquelles *invention* est un « Terme de rhétorique » défini comme la « Recherche et choix des arguments que l'on doit employer, des idées que le sujet fournit, dont on peut faire usage<sup>4</sup> ». Mais le terme connaît une spécialisation esthétique (sens 4), selon laquelle il est un « Terme de peinture et de sculpture », désignant le « Procédé mental par lequel on trouve les images sensibles propres à exprimer le sujet aux yeux du spectateur, qu'il s'agisse d'une idée abstraite ou d'un événement vrai ». Littré précise que le terme « se dit dans un sens analogue en musique ». Dans ces formules, on rencontre deux régimes de tension : un clivage bien connu entre invention et création, et le problème moins souvent relevé de la saisie de l'invention selon qu'il s'agit d'une faculté (elle relève alors d'une psychologie) ou d'un produit (mais comment le reconnaître comme invention ?). Deux séries, elles-aussi opposées, achèvent l'article. La première concerne les acceptions pratiques, et très généralement péjoratives, qui veulent que « invention » signifie « moyen, combinaison », envisagés comme expédient rusés, trompeurs, artificieux, voire diaboliques<sup>5</sup>. C'est dans le même ordre d'esprit que l'on passe au mensonge et à la feinte. L'invention est alors l'« Action de supposer, de controuver », le « mensonge » :

Je ne m'étonne pas que Rustan et la reine Par leurs inventions m'aient rendu criminel, MAIRET, Soliman, IV, 2. Il [Jurieu] rapporte un passage de saint Augustin où ce sublime théologien reconnaît qu'en combattant les hérétiques, l'Église apprend tous les jours de nouvelles vérités. Mais par malheur pour votre ministre, ces nouvelles vérités sont de son invention, BOSSUET 1er avert. 27. Pure invention, monsieur, pour s'excuser des coups qu'il a donnés à ce pauvre berger, BRUEYS, Avoc. Pat.

<sup>4</sup> INVENTION (in-van-sion ; en vers, de quatre syllabes), s. f.

1° Habileté d'inventer, disposition à inventer. Ils [les poètes trop châtiés] rampent basement, faibles d'inventions, RÉGNIER, Sat. IX. J'ai trouvé ce nom [M. d'Arles] pour ne dire ni M. le coadjuteur, ni M. l'archevêque ; il y a bien de l'invention à cette découverte, SÉV. 6 avr. 1689. Virgile au prix de lui n'a pas d'invention, BOILEAU Art p. III. Le génie de l'invention, naturellement subtil, hardi, et quelquefois présomptueux avait en lui toute la solidité, toute la retenue et même toute la défiance nécessaire, FONTEN. Amontons. Newton, dans ses recherches sur l'optique, déploya le même esprit d'invention qui s'appuie sur des faits incontestables, entièrement opposé à cet esprit d'invention qui se joue dans des hypothèses, VOLT. Institut. phys. Le grand sens de l'auteur de Caton [Addison], et ses talents qui en ont fait un secrétaire d'État, n'ont pu le placer à côté de Shakespeare ; tel est le privilège du génie d'invention ; il se fait une route où personne n'a marché avant lui, ID. Ess. poés. épiq. ch. 2.

2° L'action d'inventer. L'invention des arts étant un droit d'aïnesse, Nous devons l'apologuer à l'ancienne Grèce, LA FONT. Fabl. III, 1. Les sourds et les muets trouvent l'invention de se parler par leurs doigts, BOSSUET Connaiss. V, 7. Les hommes, trouvant le monde tel qu'il est, ont eu l'invention de le tourner à leurs usages, FÉN. Exist. 71. Il y a des artisans ou des habiles, dont l'esprit est aussi vaste que l'art et la science qu'ils professent ; ils lui rendent avec avantage, par le génie et par l'invention, ce qu'ils tiennent d'elle et de ses principes, LA BRUY. I. L'invention des arts qui fait la douceur de la vie, l'institution des lois qui en fait la sécurité, DIDER. Opin. des anc. phil. (Japonais). Arago a établi très nettement les règles précises de l'invention scientifique qui consiste dans le fait de la publication, dans une forme authentique et dans une langue quelconque, Presse scientifique, année 1863, t. I, p. 265

La chose inventée. Une belle invention. Si quelque invention peut suppléer à la connaissance qui nous est refusée des longitudes sur la mer, c'est celle du plus habile horloger de France qui dispute cette invention à l'Angleterre, VOLT. Louis XV, 43. Ce que les hommes appellent invention c'est souvent que transmission ou renouvellement, DUCLOS. Consid. goût, Oeuvres, t. X, p. 105, dans POUGENS.

Brevet d'invention, brevet que le gouvernement délivre à un inventeur, pour lui assurer la propriété et l'exploitation exclusive de son invention pendant un certain nombre d'années.

3° Action d'imaginer, résultat de cette action. Voilà ce que m'a prêté l'histoire ; le reste est de mon invention, CORN. Poly. Examen. Quand j'aurais en naissant reçu de Calliope Les dons qu'à ses amants cette Muse a promis, Je les consacrerai aux mensonges d'Ésope... On peut donner du lustre à leurs inventions, LA FONT. Fabl. II, 1. Que la doctrine si ancienne de saint Augustin est une nouveauté insupportable, et que les inventions nouvelles qu'on fabrique tous les jours à notre vue passent pour l'ancienne foi de l'Église, PASC. Prov. III. J'ai été hier à l'opéra [d'Atys, de Quinault]... il y a un sommeil et des songes dont l'invention surprend, SÉV. 6 mai 1676. Malheur à moi, si, dans cette chaire, j'aime mieux me chercher moi-même que votre salut, et si je ne préfère à mes inventions, quand elles pourraient vous plaire, les expériences de cette princesse qui pourraient vous convertir ! BOSSUET Anne de Gonz. Il n'y a point de particulier qui ne se sente autorisé par cette doctrine [puiser sa foi dans la lecture de la Bible] à adorer ses inventions, à consacrer ses erreurs, ID. Reine d'Angl. Le poète [épique] s'égaye en mille inventions, Orme, élève, embellit, agrandit toutes choses, BOILEAU Art p. III. La doctrine du probabilisme est d'invention jésuitique, DIDER. Opin. des anc. philos. (jésuites).

Terme de rhétorique. Recherche et choix des arguments que l'on doit employer, des idées que le sujet fournit, dont on peut faire usage. Il nous reste deux livres sur quatre que Cicéron avait écrits sur l'invention. (incomplet)

<sup>5</sup> 5° Moyen, combinaison. Si Rodrigue combat sous ces conditions, Pour en rompre l'effet j'ai trop d'inventions, CORN. Cid, V, 4. Trouve ruses, détours, fourbes, inventions, Pour frustrer mon rival de ses prétentions, MOL. l'Ét. I, 2. Ne puis-je point trouver quelque invention pour me venger ? ID. Méd. malgré lui, I, 5. Je comprends les dépenses de ce siège d'Orange ; j'admire les inventions que le démon trouve pour vous faire jeter de l'argent, SÉV. 27 nov. 1673. Il [mon fils] trouve l'invention de dépenser sans paraître, de perdre sans jouer, et de payer sans s'acquitter, ID. 27 mai 1680. Pour moi, pauvre petite femme, si j'avais fait une sottise, je n'y saurais pas d'autre invention que de la boire, ID. 23 janv. 1682.

Familièrement, Vivre d'invention, vivre d'artifices, d'escroqueries.

III, 2. Ils [les prestiges] sont l'appât grossier des peuples ignorants, L'invention du fourbe et le mépris des grands, VOLT. Sémiram. II, 7.

L'invention entre alors dans la sphère du mal moral, où elle devient le fait d'un usage pervers des facultés de l'esprit. Il n'en va plus du tout ainsi lorsqu'il s'agit de la dernière acception relevée par Littré, celle qui regarde l'invention des reliques :

7° Découverte de certaines reliques. L'invention du corps d'un saint.

Invention de la croix, fête où l'Église célèbre le bonheur qu'Hélène, femme de l'empereur Constantin, eut de trouver, à Jérusalem, la croix sur laquelle le Seigneur est mort.

A l'idée, sur laquelle nous reviendrons, d'un conflit entre *découvrir* (voir ce qui était là, mais dissimulé) et *créer*, s'ajoute une variation importante portant sur le degré de vérité, dont l'écart le plus grand se manifeste dans l'opposition entre le mensonge et la Révélation. Dans la masse de ces discours sur l'invention, circule obliquement la ligne sombre, mais insistante, permettant de relier l'idée d'invention et celle de machine, qui partagent des caractères que nous précisons plus loin : incarnation de l'esprit, faculté trompeuse, puissance pratique, ingéniosité efficiente.

Les dictionnaires classiques permettent de préciser un peu ces premières remarques. Pour Richelet<sup>6</sup>, l'invention consiste d'une part dans la chose inventée, dite trouvée ou imaginée, et d'autre part elle concerne l'inventeur, qui se doit d'être le premier à avoir trouvé ce qui apparaît alors comme invention. L'on retrouve alors la tension entre les deux saisies de l'invention, du côté de l'objet ou du côté de l'esprit. On rencontre à nouveau également celle qui oppose la découverte (ce qui se trouve, et donc qui est déjà là : trouver c'est « rencontrer ») et la création (la production par l'esprit qui imagine), sans qu'on en sache beaucoup sur cette faculté d'imaginer (est-elle productive, passive ou combinatoire ?). L'invention est encore un « terme de rhéteurs », où se fait jour l'efficacité persuasive et la notion bien connue d'un répertoire topique des lieux, d'un ensemble de données de l'argumentation qui sont elles aussi déjà là, depuis toujours procurées par une tradition, et pour lesquelles inventer consiste à choisir en fonction de la cause et à combiner en fonction de l'effet. Il en va encore de l'invention de la croix (découverte qui fait tradition) et des valeurs morales : moyen, adresse, subtilité.

Le *Dictionnaire universel* de Furetière pose nettement le problème des hiérarchies qui structurent la notion : l'invention est une faculté, décrite comme une « subtilité d'esprit », mais elle se dit aussi des choses qui en sont le produit (« INVENTION, se dit aussi de la chose même inventée. L'invention de la poudre à canon est une invention diabolique. L'alcôve est une invention moderne venue des Mores »). La faculté que Furetière privilégie est une forme de pensée, dite subtile, c'est-à-dire qui agit avec « une adresse cachée et inconnue aux autres », ce qui se rapporte à la machination et au secret. « Figurément en choses spirituelles et morales », ajoute Furetière, « Un esprit *subtil*, est celui qui comprend aisément les choses. Un raisonnement *subtil*, est celui qui est raffiné, qui est au dessus de l'invention et de la portée des gens du vulgaire. Une question *subtile*, est celle dont on a de la peine à résoudre la difficulté ». Se conjugue alors faculté de connaître, finesse aristocratique et difficulté pratique. Cette subtilité est celle d'un « certain génie particulier » (on remarquera

<sup>6</sup> INVENTION

Invention, s. f. L'invention consiste à avoir trouvé, ou, à avoir imaginé quelque chose le premier. [Voilà la récompense de la belle invention. Ablancourt, Luc. Tome 1.]

Invention. Terme de Rhéteur. Elle consiste à trouver des moyens de persuader, et elle est une des cinq parties de la Rhétorique.

Invention. Terme d'Eglise. Jour où sainte Hélène femme de l'Empereur Constantin trouva la sainte Croix. [Célébrer la fête de l'invention de sainte Croix.]

Invention. Moyen, adresse, subtilité. [Il me faut tous les jours trouver mille inventions pour jour de mes maîtresses. Ablancourt. Luc. Tome 1

les modalisations de l'insaisissable), à savoir une capacité naturelle spécifique (le talent naturel et la disposition pour une chose, dit Furetière), qui « donne la facilité de trouver quelque chose de nouveau ». L'invention, lorsqu'elle regarde l'esprit, relève de l'aisance, elle se dit dans les termes de la nouveauté, mais elle ne consiste pas dans la création : il s'agit de *trouver*, là encore, ce qui relie le sens donné comme premier au suivant, selon lequel « invention » signifie « Découverte d'une chose cachée ».

Parmi ces remarques, on peut s'attacher à une notation incidente, qui achève de relier l'idée d'invention à celle de machine. Furetière remarque en effet que l'on « nomme bassement une invention, une chose dont on ne sait pas le nom, ou dont on ne se souvient pas » (suit un exemple d'emploi : « Comment nommés-vous cette invention-là. Apportez-moi cette invention qui est sur cette table »). On rencontre ici, dans la langue de l'invention, un des traits sémantiques constants qui particularise l'idée de machine à l'âge classique, à savoir son lien avec l'ignorance (l'inconnu, le méconnu, le secret). La famille lexicale issue de *mèkhanè/machina* a en effet permis la formation du substantif machin(e) qui exhibe le cœur sémantique de « machine », en servant à désigner quelque chose ou quelqu'un dont on ignore le nom ou bien en remplaçant le nom de ce qu'on néglige de nommer. Cette relation de l'idée de machine avec l'ignorance ou le non dit, on en trouve une trace très précoce chez Charles Sorel, dans son traité *De La connaissance des bons livres*, qui date de 1671. Dans le chapitre IV (« De l'utilité des nouveaux mots à la mode ») du quatrième traité, Sorel note en effet ceci :

Nous voyons que cela nous a fait grand plaisir d'avoir de ces mots à la mode, parce qu'il s'en trouve même qui tous seuls signifient tout ce qu'on veut. Il y a quantité de Gens qui lors qu'ils ne peuvent exprimer quelque chose par un mot propre, usent du mot de *Machine*, ils disent, *Il faut faire des machines pour cela, et que ce sont là des Machines*. Les autres se servent par tout du mot d'*Affaire* ; Ils signifient par là toutes les choses dont ils ne peuvent trouver le nom : Les femmes en parlant de leurs bijoux et de leurs façons de s'habiller, diront, On porte à cette heure de certaines affaires. Quelquefois les Hommes emploient aussi le nom d'affaires, et quelques autres, pour des choses fort dissemblables, soit pour des étoffes, des meubles, des édifices, et des différentes actions de la vie. Tout cela est *Affaire* ou *Machine*<sup>7</sup>.

Machine vient ici comme le mot outil de rencontre, dans un usage mondain et évidemment non cartésien. Le terme implique un rapport à toutes les variations de l'inconnu, depuis le secret, jusqu'au mystère, en passant par l'indétermination de l'idée ou la merveille. C'est sur ce fond que fonctionne l'idée classique de machine, celle d'une structure vague qui ressemble assez à la manière dont R. Barthes décrivait le fait divers. Il en va d'un rapport entre parties constituantes dont la relation suggère une sorte de monstruosité causale, ouvrant sur une étrange insécurité, mais dont la singularité est posé en droit comme récupérable et soluble dans la connaissance, formant ainsi une sorte d'irrationnel raisonnable, qui repose sur un savoir délégué et qui engendre un effet de surprise délectable.

L'article machine du *Dictionnaire de Trévoux*, dans son édition de 1752, permet d'ajouter à ces remarques deux séries de considérations qui donnent corps à notre construction provisoire du problème classique de l'invention. La première concerne une remarque qui veut qu'il n'y ait « point d'art pour l'invention » (« elle ne dépend point de nous, c'est un présent du ciel, et comme une pension qu'on ne touche pas quand on veut. Le Ch. de M »), ce qui la rapproche de la manière dont la *Poétique* envisage, à l'origine de la tradition occidentale, la manière dont il n'y a pas de méthode pour l'aperception des similitudes dont résulte l'art de

<sup>7</sup> Sorel (Charles), *De la connaissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs*, éd. présentée par Hervé Béchade, Slatkine Reprints Genève-Paris, 1981, reprint de l'édition de Paris, 1671.

faire des métaphores, qui est celui de voir le semblable. La seconde s'agrège aux considérations rhétoriques et poétiques<sup>8</sup>, pour préciser des valeurs qui relèvent du vocabulaire spécifique de la peinture, qui viendront nourrir, par dérivation, les valeurs littéraires qui nous envisagerons bientôt :

Dans la Peinture, l'invention est le choix des objets qui doivent entrer dans la composition du sujet, que le Peintre veut traiter. Depiles. Cet Auteur remarque fort judicieusement que l'invention est différente de la disposition, et que ces deux choses ensemble forment la composition ; car après avoir bien choisi les objets qui doivent entrer dans la composition d'un sujet, on peut les mal disposer, et alors l'invention sera belle, et la disposition, ou l'ordonnance sera mauvaise et choquante. De toutes les parties de la Peinture, celle qui fournit au Peintre plus d'occasions de faire voir ce qu'il a d'esprit, d'imagination et de prudence, est sans doute l'invention. Id.

M. Félibien appelle invention dans la Peinture tout ce qui est de l'esprit du peintre, comme sont l'ordonnance, la disposition du sujet, le sujet même, quand il est nouveau. Ce terme d'invention pris en ce sens n'est pas propre de la Peinture, il convient aux autres Arts. Dans un autre endroit M. Félibien considère l'invention en deux manières ; savoir, celle qui vient purement de l'esprit du Peintre, et celle qu'il emprunte de quelqu'un. La première est quand il invente lui-même le sujet, et la seconde quand il le tire de l'histoire, de la fable, etc. mais il attache toujours la même idée au mot d'invention.

Nous sommes ici en présence, toutes choses considérées, de ce que l'on appelle la *machine du tableau*, sur laquelle Annie Becq a attiré notre attention. Il s'agit d'une expression propre au langage technique de la peinture qu'utilisait déjà Du Fresnoy dans son *De arte graphica* de 1668, traduit et commenté par Roger de Piles en 1673<sup>9</sup>, lequel la reprend à son compte pour désigner l'œuvre qu'est le tableau<sup>10</sup>. Du Fresnoy, traduit par Piles, présente en effet ainsi son entrée en matière, après avoir évoqué le choix du sujet : « Enfin, j'entre en matière et je trouve d'abord une toile nue où il faut disposer toute la machine (pour ainsi dire) de notre tableau et la pensée d'un génie facile et puissant qui est justement ce que nous appelons invention<sup>11</sup> », expression à laquelle Piles donne sens ainsi : « Ce n'est pas sans raison ni au hasard que notre auteur se sert du mot machine. Une machine est un juste assemblage de plusieurs pièces pour produire un même effet. Et la disposition dans un tableau n'est autre chose qu'un assemblage de plusieurs parties dont on doit prévoir l'accord et la justesse pour produire un bel effet ». Cette déposition, ou bien composition, signifiant « la distribution et l'agencement des choses en général en particulier ». La machine du tableau présentée par Piles fait appel dès 1673 à la notion centrale d'assemblage (il pouvait connaître la traduction des dix livres d'architecture donnée par Claude Perrault, qui date de la même année, et où la machine est définie comme un assemblage et rapportée à son effet, lequel « dépend de l'art<sup>12</sup> »), par laquelle Richelet puis Furetière et Trévoux désignent la machine. Cette métaphore de la machine du tableau est reprise et développé dans les *Conversations sur la connaissance de la peinture*<sup>13</sup> :

<sup>8</sup> Invention, se dit en termes de Rhétorique et de Poétique.

En Rhétorique, c'est la recherche et le choix des arguments dont l'Orateur doit se servir, des lieux qu'il doit traiter. L'invention est le premier des devoirs de l'Orateur. Cicéron avait fait quatre livres de l'invention, il ne nous en reste que deux.

En Poésie, c'est tout ce que le Poète ajoute au sujet historique qu'il a choisi, et le tour qu'il y donne.

<sup>9</sup> Roger de Piles, *L'art de peinture de C. A. Dufresnoy traduit en français, enrichi de remarques et augmenté d'un dialogue sur le coloris*, Paris, 1673.

<sup>10</sup> Sur cette image picturale de la machine, voir A. Becq, « La machine dans le discours esthétique de l'âge classique », in *La Machine dans l'imaginaire (1650-1800)*, *Revue des sciences humaines*, n° 186-187, Lille, 1982-3, Actes du colloque de Lille des 11 et 12 décembre 1981, p. 269-278.

<sup>11</sup> R. de Piles, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>12</sup> Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigés et traduits nouvellement en François, avec des notes et des Figures*, Paris, Coignard, 1673. Chapitre I. Des machines, savoir ce que c'est, comment elles diffèrent des Organes, de leur origine, et de leur nécessité, p. 276 : « MACHINE est un assemblage de bois bien joint par le moyen duquel on peut remuer de lourds fardeaux. L'effet de la machine dépend de l'Art, et il est fondé sur le mouvement circulaire que les grecs appellent *Cycliken kinecin*. »

<sup>13</sup> Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux, où par occasion il est parlé de la vie de Rubens et de quelques uns de ses beaux ouvrages*, Paris, Langlois, 1677, p. 297.

Et en effet le tableau veut être regardé comme une machine dont les pièces doivent être l'une pour l'autre, et ne produire toutes ensemble qu'un même effet ; que si vous les regardez séparément vous n'y trouverez que la main de l'ouvrier lequel a mis tout son esprit dans leur accord et dans la justesse de leur assemblage. Qui couperait par exemple l'endroit du tableau de Saint Georges, où des vieilles, rendant grâce au Ciel d'avoir trouvé un libérateur ; et regarderait ces figures comme quelque chose d'achevé, se tromperait fort, puisque le peintre ne les a faites que par la relation au tout, et non pas à elles-mêmes : les ayant placé au coin du tableau, il en a éteint les couleurs et négligé l'ouvrage.

La notion de machine signifie alors le tout-ensemble, qui vise à l'effet. Ce dernier trouve dans les *Cours de peinture par principe*, des images équivalentes : semblable à un « tout politique où les grands ont besoin des petits », il sera aussi « comme une machine dont les roues se prêtent un mutuel secours » et celle « d'un corps dont les membres dépendent l'un de l'autre, et enfin comme une économie harmonieuse qui arrête le spectateur<sup>14</sup> ». Cette machine du tableau, le *Dictionnaire François* dans son édition de 1759 la définit dans les termes de la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture de sculpture [...], de l'année 1747* de l'Abbé Leblanc<sup>15</sup> qui fait directement référence à Roger de Piles :

*Machine du Tableau.* Terme de *Peinture*. Comme une machine est un juste assemblage de plusieurs pièces pour produire le même effet, les Peintres ont appliqué ce terme à la disposition d'un tableau, qui n'est autre chose qu'un assemblage judicieux de plusieurs parties, qui toutes doivent concourir de même à l'effet que le Peintre s'est proposé. \* Lettre de M. l'Abbé le Blanc sur la Peinture.

La signification picturale est décisive pour les valeurs de la métaphore de la machine à la fin de l'âge classique. Elle intervient, dans le discours esthétique lorsqu'il s'agit de penser non pas la relation qui permet aux parties de devenir un tout, mais la structure particulière que forme la relation entre un assemblage et une fonction. La machine intervient lorsque l'être engendre un faire, lorsqu'une structure singulière produit un *effet* qui est le signe d'une intelligence moins analytique que spiritualiste. Les représentations strictement structurelles de la machine ne satisfont pas les critères propres à l'idée de totalité. Pour que la machine signifie le tout en devenant comparable au corps, comme chez Piles, il ne faut pas qu'elle soit associée au démontage, comme dans des représentations analytiques du mécanisme, mais en tant que la « mise ensemble » des parties est productrice d'un effet. Ainsi, regarder un tableau comme on regarde une machine, ce que propose le texte des *Conversations*, implique que ce regard ne découpe pas l'assemblage pour en décomposer les enchaînement et en retrouver les parties les plus simples, mais qu'il en considère *en gros* l'unité, qu'il en apprécie sur lui l'effet. Ce sur quoi repose l'analogie, c'est là encore les notions de justesse et d'harmonie qui restent adéquates à l'idée de machine. Ces définitions sont à mettre en rapport avec l'article *Machine* du *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* de Pernety, publié en 1757<sup>16</sup> :

MACHINE se prend dans la Peinture, à peu près dans le même sens que dans la Mécanique, c'est-à-dire des parties distribuées et mises à leur juste place, pour former avec justesse et avec harmonie un tout qui fasse l'effet que l'on s'est proposé : c'est donc en peinture la distribution des objets sur la toile, pour représenter une action. On dit en conséquence : ce peintre est admirable pour les petits sujets, mais qu'il ne vaut rien pour les grandes *machines*, c'est-à-dire qu'il ne compose bien que les sujets simples qui demandent peu de détails, mais qu'il n'a pas le génie de l'ordonnance pour les sujets qui demandent beaucoup de figures, et où il s'agit de distribuer un grand nombre d'objets dans les places qui leur conviennent pour le bel effet de l'ensemble du tableau.

<sup>14</sup> Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708, pp. 101-105 et 113.

<sup>15</sup> Abbé J.-B. Leblanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture de sculpture etc., de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions*, 1747.

<sup>16</sup> *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* de Pernety, publié en 1757 avec un traité des différentes manières de peindre, Paris Bauche, 1757



Le même dictionnaire définit ainsi le *Tout-ensemble*, qui renvoie à l'idée de totalité harmonieuse :

Quoique ce terme, selon sa force, veuille dire l'effet bon ou mauvais que produisent dans un tableau les parties de la peinture considérées ensemble, il se prend pour l'ordinaire en bonne part, et signifie l'harmonie qui résulte de la distribution des objets qui composent un ouvrage ; ainsi l'on peut dire d'un tableau qu'il pêche dans quelque partie, que le dessein n'est pas aussi correct qu'il le devrait mais que le *Tout-ensemble* est bien entendu.

Comme en écho à l'entrée du sens pictural de « machine » dans le discours lexicographique, l'Académie dans l'édition de 1762 de son dictionnaire, ajoute à l'article Machine — celui de 1798 sera en tout point identique — la mention d'un emploi figuré par lequel non seulement le tableau, mais encore « tout grand ouvrage de génie » (dans les domaines de la poésie dramatique, de l'architecture et de la sculpture) peut être regardé comme une machine, en tant que ce génie est associé, semble-t-il, à la richesse d'une *composition* : « MACHINE, se dit encore au figuré, De tout grand ouvrage de génie. La Tragédie d'Héraclius est une belle machine. Que ce tableau est riche de composition ! quelle machine ! Le Temple de Saint Pierre de Rome est une étonnante machine. La Chaire de Saint Pierre est en sculpture une des plus grandes machines que l'on connaisse ».

Ces éléments lexicographiques nous mettent à pied d'œuvre pour proposer une construction d'un problème de l'invention et pour le relier à certaines métaphores privilégiées, où celle de la machine, on le voit, viendra occuper une place décisive. L'idée d'invention porte des valeurs qui marquent la relation de l'esprit avec ses facultés et les modes de son activité. Il peut s'agir de la créativité et de l'inventivité, lorsqu'il est question de produire du neuf, de l'inédit. Cette créativité peut être engagée dans une *poiésis*, un faire pratique et technique, où apparaît un rapport entre une fabrication et une finalité externe (ce qui doit distinguer la *poiésis* de la *praxis*, où la finalité est interne<sup>17</sup>). C'est le cas dans l'ordre de la rhétorique, de l'outillage, des machines, des expédients rusés (toutes choses où continuent de vivre les anciennes valeurs de la *métis* que décrivaient naguère Détiene et Vernant<sup>18</sup>). Il peut s'agir aussi de la découverte, lorsqu'il en va d'un déjà-là inaperçu à dévoiler. Trois ensemble de puissances conflictuelles entremêlées se laissent alors distinguer, celles de la science, celles de la technique, celles de l'imagination créatrice. Or ces puissances sont les mêmes qui se partagent l'idée de machine : puissance créatrice de la pensée inventive, puissance analytique de la faculté de connaître, puissance technique et économique de la production, puissance spectaculaire de produire des effets surprenants. Dans tous les cas, les deux notions échappent à la saisie unitaire en même temps qu'elles tentent de signifier l'unité.

Le problème de l'invention se laisse ainsi décrire en des termes proches de ceux que propose G. Simondon dans ses travaux sur la pensée technique<sup>19</sup>. Le premier aspect du problème concerne le lieu de l'invention : sa vérité relève-t-elle du le sujet qui invente ou bien de la réalité dite inventée. L'objet, lorsqu'il est saisi sous l'aspect de son invention, renvoie aux facultés de l'esprit qui se cristallisent en structures efficaces. En cela, l'invention est un processus spirituel qui répond aux exigences d'une résolution pratique. Or, l'opération du sujet ne se laisse saisir que dans l'objet, ce qui a pour conséquence que cette psychologie de

<sup>17</sup> La *poiésis* se réalise dans une œuvre extérieure à l'agent et l'activité cesse quand le but est atteint. Elle est essentiellement fabricatrice. De l'ordre des moyens et non des fins. La *praxis* au contraire est une action qui n'a pas d'autre fin qu'elle-même et qui perfectionne sans cesse l'agent. Elle est acte inhérent à l'agent qui ne saurait s'épuiser dans une production.

<sup>18</sup> Détiene (Michel) et Vernant (Jean-Pierre), *Les ruses de l'intelligence. La Métis des grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

<sup>19</sup> Voir, entre autres, *Du Mode d'existence des objets techniques*, Aubier-Montaigne, 1958, 1969 (voir surtout le chapitre II, § 2 : « L'invention technique : fond et forme chez le vivant et dans la pensée inventive ») ; *L'Invention dans les techniques, cours et conférences*, traces écrites, Seuil, 2005.

l'invention renvoie à ce que Simondon précise comme le *mode d'existence* de l'objet, dont le caractère se rapporte à une manière d'être spécifique. Le second espace de problème est en effet celui du statut ontologique d'un objet qui se donne dans et par sa genèse, ce qui appelle assez nettement un ensemble de représentations biologiques. Or, l'objet inventé continue, dans un sens large, de relever d'un art, et dans un sens spécifique, de participer d'une technique. La tension réside dans une totalité artificielle dont l'unité évoque celle du vivant et qui résulte d'un processus créatif qui se dit volontiers comme un engendrement vivant. On comprend volontiers, dès lors, que l'invention, difficile à unifier spéculativement puisse se dire sur le mode de la métaphore, de l'analogie. On comprend aussi que les images qui semblent devoir s'imposer relève de l'organisme et de la vitalité, qui permettent de signifier la productivité, le dynamisme de l'invention et de dire l'intégration sur le mode de l'unité organique. Cependant, c'est aussi (et non contradictoirement) dans les termes de la machine que l'invention trouve quelques unes de ses formulations les plus frappantes à la fin de l'âge classique, comme l'idée de machine du tableau a pu le laisser entrevoir. Ce que permet d'apercevoir l'idée de machine, c'est l'étrangeté du processus inventif et son irréductibilité à la connaissance analytique comme à la réduction en principes. Mais les dictionnaires ne sauraient suffire. C'est pour cela que nous suivrons une autre ligne textuelle exemplaire, dont la série se construit d'elle-même, à savoir celle que forment les articles INVENTION et DECOUVERTE de l'Encyclopédie, et l'article INVENTION POETIQUE, rédigé par Marmontel, tel qu'on peut le lire dans les *Eléments de littérature* de 1787<sup>20</sup>.

L'ode progressiste (« il n'est rien de plus flatteur que l'invention, ou la perfection des Arts, qui tendent au bonheur du genre humain ») que compose Jaucourt dans INVENTION<sup>21</sup> (le terme est envisagé matériellement comme s'appliquant « à tout ce qu'on trouve, qu'on invente, qu'on trouve d'utile ou de curieux dans les Arts, les Sciences et les Métiers ») ne dissimule pas le curieux hasard qui préside aux découvertes. Ces commencements impénétrables indiquent le lieu problématique et aveugle des origines, celui des « prémisses », où les « choses ont été découvertes grossièrement, ou par parties » avant d'être « amenées insensiblement à une plus grande perfection ». A ces « conjonctures imprévues » s'ajoute un « instinct mécanique », qui, même lorsqu'il est relayé par « une parfaite connaissance de la *mécanique* », ne résout évidemment rien : « Nous sommes redevables des inventions au temps, au pur hasard, à des conjonctures heureuses et imprévues, à un instinct mécanique, à la patience du travail, et à ses ressources ». Les hommes heureusement nés, « qui ont eu une parfaite connaissance de la mécanique », ont profité des « esquisses grossières des premières inventions » pour les porter peu à peu « au degré de perfection où nous les voyons aujourd'hui ». Mais ces progrès impliquent une origine doublement impénétrable : celle des circonstances extérieures, où intervient quelque heureux hasard, et celle de l'intimité de l'esprit, où réside le mystère des facultés inventives. Si INVENTION rappelle les termes de l'*Avertissement* du troisième volume, selon lesquels l'*Encyclopédie* est l'instrument par lequel « la réflexion pourra simplifier et éclairer une pratique aveugle », à condition de recevoir le soutien public d'un « gouvernement éclairé » qui, au moins, ne décourage pas son entreprise<sup>22</sup>, il renvoie aussi à la séquence composée par D'Alembert sur la découverte et l'invention, qui intervient de manière plus sourdement inquiétante entre cet avenir possible, dont les entraves ne sont plus que politiques, et la manière topique dont la question de l'invention rhétorique est réglée par le choix des pensées et des raisons, toutes choses dont la « facilité manque à peu de personnes, pour peu

<sup>20</sup> On se reportera à la récente édition procurée par Sophie Le Menahèze aux éditions Desjonquères, p. 673-683.

<sup>21</sup> Vol. VII, 848-849.

<sup>22</sup> « L'*Encyclopédie*, s'il m'est permis de répéter ici les paroles des éditeurs de cet ouvrage, (*Avert. du tom. III.*) « fera l'histoire des richesses de notre siècle en ce genre ; elle la fera et à ce siècle qui l'ignore, et aux siècles à venir qu'elle mettra sur la voie, pour aller plus loin. Les découvertes dans les Arts n'auront plus à craindre de se perdre dans l'oubli ; les faits seront dévoilés au philosophe, et la réflexion pourra simplifier et éclairer une pratique aveugle ». Mais pour le succès de cette entreprise, il est nécessaire que le gouvernement éclairé daigne lui accorder une protection puissante et soutenue, contre les injustices, les persécutions, et les calomnies de ses ennemis. (D. J.) »

qu'on ait l'esprit cultivé par la lecture<sup>23</sup> ». Le terme d'« invention », note Jaucourt, « est assez synonyme à celui de découverte, quoique moins brillant ; mais on me permettra de les confondre ici, sans répéter les choses curieuses que le lecteur doit lire préalablement au mot DECOUVERTE ». Il n'est cependant pas sûr que l'intervention de D'Alembert puisse éclairer la « pratique aveugle » qu'est le processus d'invention.

Le volume IV (1754) contient un article DECOUVERTE et un article DECOUVRIR-TROUVER, rédigés par D'Alembert, qui relèvent en partie de son travail de synonymiste<sup>24</sup>, puisqu'il s'agit de préciser les nuances qui distinguent « découvrir » et « trouver », « découverte » et « invention ». Ces articles renseignent aussi sur l'idée que D'Alembert se fait de la langue et de l'entreprise définitionnelle, qu'il envisage comme une analyse des notions en constituants élémentaires. L'intérêt de ces articles est qu'ils tentent de définir l'invention au moyen de procédures rationnelles qui résultent de la conception très exigeante que D'Alembert se fait de la connaissance, et qui s'exprime dans la manière qu'il a d'envisager la mécanique. La notion d'invention, qui participe de l'idée même de machine, est alors traduite, autant que possible, dans les termes du mécanisme. Elle est envisagée du point de vue de l'analyse conceptuelle en quoi réside la méthode de D'Alembert. Il s'agit de savoir à quelles idées peuvent s'appliquer convenablement le mot « découverte ». A partir d'une donnée sémantique large (« On peut donner ce nom en général à tout ce qui se trouve de nouveau dans les Arts et dans les Sciences »), D'Alembert distingue les idées secondaires qui composent l'idée générale, et qui permettent de distinguer « découverte » et « invention », le second étant minoré par la nature « moins considérable » de ce à quoi il s'applique :

DECOUVERTE, s. f. (*Philosoph.*) On peut donner ce nom en général à tout ce qui se trouve de nouveau dans les Arts et dans les Sciences ; cependant on ne l'applique guère, et on ne doit même l'appliquer, qu'à ce qui est non-seulement nouveau, mais en même tems curieux, utile, et difficile à trouver, et qui par conséquent a un certain degré d'importance. Les découvertes moins considérables s'appellent seulement inventions.

Une fois isolées les idées simples qui doivent entrer dans la représentation de ce qu'est une découverte (nouveau, curieux, utile, difficile à trouver), D'Alembert propose une combinatoire d'éléments qui établit, à l'intérieur de la représentation, une certaine variation dont le jeu continue de résulter de l'analyse. Les découvertes du premier ordre sont à la fois utiles, curieuses et difficiles, d'autres peuvent n'avoir que deux de ces caractères, mais, pour être des découvertes, « il est nécessaire qu'elles en aient au moins un<sup>25</sup> ». Il faut cependant

<sup>23</sup> INVENTION, (*Rhétor.*) c'est la recherche et le choix des pensées, des raisons, dont l'orateur doit se servir, des lieux qu'il doit traiter. L'invention est le premier des devoirs de l'orateur ; Cicéron qui la regardait de cet œil, avait composé quatre livres sur ce sujet, dont il ne nous reste que deux, et peut-être les moins intéressants. Quoiqu'il en soit, les maîtres de l'art conviennent que l'invention ne consiste pas à trouver facilement les pensées qui peuvent entrer dans un discours. Cette facilité manque à peu de personnes, pour peu qu'on ait l'esprit cultivé par la lecture, et l'on pêche beaucoup plus souvent par excès, que par défaut d'abondance. Mais l'invention proprement dite, consiste à choisir entre les pensées qui se présentent, celles qui sont les plus convenables au sujet que l'on traite, les plus nobles, et les plus solides, à retrancher celles qui sont fausses ou frivoles, ou triviales ; à considérer le tems, le lieu où l'on parle ; ce qu'on se doit à soi-même, et ce qu'on doit à ceux qui nous écoutent. (D. J.)

<sup>24</sup> DECOUVRIR, TROUVER, v. act. (*Gramm. Synon.*) ces mots signifient en général, acquérir par soi-même la connaissance d'une chose qui est cachée aux autres. Voici les nuances qui les distinguent. En cherchant à découvrir, en matière de Sciences, ce qu'on cherche, on trouve souvent ce qu'on ne cherchait pas ; nous découvrons ce qui est hors de nous, nous trouvons ce qui n'est proprement que dans notre entendement, et qui dépend uniquement de lui ; ainsi on découvre un phénomène de physique ; on trouve la solution d'une difficulté. Trouver, se dit aussi des choses que plusieurs personnes cherchent, et découvrir, de celles qui ne sont cherchées que par un seul ; c'est pour cela qu'on dit, trouver la pierre philosophale, les longitudes, le mouvement perpétuel, etc. et non pas les découvrir ; on peut dire en ce sens que Newton a trouvé le système du monde, et qu'il a découvert la gravitation universelle, parce que le système du monde a été cherché par tous les philosophes, et que la gravitation est le moyen particulier dont Newton s'est servi pour y parvenir. Découvrir, se dit aussi lorsque ce que l'on cherche a beaucoup d'importance, et trouver, lorsque l'importance est moindre. Ainsi en Mathématique, et dans les autres Sciences, on doit se servir du mot de découvrir, lorsqu'il est question de propositions et de méthodes générales, et du mot trouver, lorsqu'il est question de propositions ou de méthodes particulières, dont l'usage est moins étendu. C'est dans ce même sens qu'on distingue une découverte d'une simple invention. Voyez DECOUVERTE. On dit aussi, tel navigateur a découvert un tel pays, et il y a trouvé des habitants ; et ainsi du reste. (O)

<sup>25</sup> « Par exemple, la découverte de la boussole est une chose très-utile, mais qui a pu être faite par hasard, et qui ne suppose par conséquent aucune difficulté vaincue. La découverte de la commotion électrique (voyez COUP Foudroyant) est une découverte très-curieuse, mais

observer, ajoute D'Alembert, que « dans une découverte dont le principal mérite est la difficulté vaincue, il faut que l'utilité au moins possible s'y joigne, ou du moins la singularité. » Dans cette combinatoire sémantique, interviennent deux perturbations, liées à l'ordre de la chose et aux causes sur lesquelles le vouloir n'a pas d'emprise : le hasard et le génie. Le hasard trouve un lieu d'expression propice dans « les choses de pratique » et « dans les arts et métiers », ce qui rend partiellement compte de l'effacement des origines par oubli ou inattention<sup>26</sup>. La question du hasard est plus épineuse dans « les sciences de raisonnement », où le génie devrait œuvrer principalement. D'Alembert envisage deux manières de minorer l'importance de cette intervention hasardeuse : d'abord par la nature de ses apports (il ne s'agit que de *faits*) ; ensuite, pour les cas où le génie trouve ce qu'il ne cherchait pas, en ayant recours à un curieux système de compensation selon lequel la trouvaille est « un bonheur qui n'arrive qu'à ceux qui le méritent ». Intervient alors l'analogie de la répartition fine et venant à propos, par laquelle D'Alembert tente de réduire le mystère de l'esprit ingénieux à la « bonne fortune de l'homme de génie ». Reste donc à affronter le problème du génie, que D'Alembert tente de résoudre par une nouvelle analyse, fondée sur une théorie des idées (une *idéologie*) censée rendre compte du passage de l'inconnu au connu par lequel se justifie le sens de « découverte » : « Les découvertes qui sont le fruit du génie (et c'est de celles-là surtout qu'il doit être question) se font de trois manières : ou en trouvant une ou plusieurs idées entièrement nouvelles, ou en joignant une idée nouvelle à une idée connue, ou en réunissant deux idées connues ». Trois cas de figure se présentent alors : la trouvaille d'une idée neuve, la combinaison d'une idée neuve avec une idée connue, la combinaison entre elles de deux idées connues. Trois exemples purement mathématiques, et en cela conformes à l'exigence scientifique énoncée plus haut, illustrent cette répartition : l'arithmétique, l'algèbre et l'application de l'algèbre à la géométrie. La découverte de l'arithmétique se présente à D'Alembert comme « un coup de génie qui a produit pour ainsi dire subitement toute une science à la fois ». L'idée de représenter tous les nombres par neuf chiffres, et celle d'y ajouter le zéro qui en détermine la valeur et permet de faire « d'une manière abrégée les opérations du calcul » est « absolument neuve et originale, et a pu n'être occasionnée par aucune autre ». L'algèbre combine une idée neuve (celle de « représenter toutes les quantités possibles par des caractères généraux, et d'imaginer le moyen de calculer ces quantités, ou plutôt de les présenter sous l'expression la plus simple que leur état de généralité puisse comporter ») à une idée connue, celle de l'arithmétique<sup>27</sup>. L'application de l'algèbre à la géométrie (la représentation des courbes par des équations à deux variables) que l'on doit à Descartes combine deux idées connues<sup>28</sup>. Si D'Alembert revient ensuite sur les découvertes par combinaison, il est tout à fait net qu'il laisse à son étrangeté inaugurale le « coup de génie » dont la combinaison des idées ne peut pas rendre compte, dès lors qu'elle s'est coupée des fondements métaphysiques qui permettait à Descartes, par exemple, de développer une théorie des idées innées et de leur création par Dieu, qui permet de penser que tout est *déjà donné* dans un entendement qui n'a plus qu'à suivre la bonne hygiène de la

---

qui a été faite aussi comme par hasard, qui par conséquent n'a pas demandé de grands efforts, et qui d'un autre côté n'a pas été jusqu'à présent fort utile. La découverte de la quadrature du cercle supposerait une grande difficulté vaincue ; mais cette découverte ne serait pas rigoureusement utile dans la pratique, parce que les approximations suffisent, et qu'on a des méthodes d'approximation aussi exactes qu'il est nécessaire. Voyez QUADRATURE ».

<sup>26</sup> D'Alembert propose deux autres raisons : l'intervention de plusieurs artistes successifs, l'absence d'écriture.

<sup>27</sup> « Mais pour remplir absolument cette idée, il fallait y joindre le calcul déjà connu des nombres ou de l'Arithmétique ; car ce calcul est presque toujours nécessaire dans les opérations algébriques, pour réduire les quantités à leur expression la plus simple ».

<sup>28</sup> « Or quel raisonnement a-t-il fallu faire pour trouver cette manière de représenter les courbes ? Le voici : une courbe, a-t-on dit, suivant l'idée qu'on en a toujours eue, est le lieu d'une infinité de points qui satisfont à un même problème. Voyez COURBE. Or un problème qui a une infinité de solutions est un problème indéterminé ; et l'on sait qu'un problème indéterminé, en Algèbre, est représenté par une équation à deux variables. Voyez EQUATION. Donc on peut se servir d'une équation à deux variables pour représenter une courbe. Voilà un raisonnement dont les deux prémisses, comme l'on voit, étaient connues, il semble que la conséquence était aisée à tirer ; cependant Descartes est le premier qui ait tiré cette conséquence ; c'est qu'en matière de découverte le dernier pas, quoique facile à faire en apparence, est souvent celui qu'on fait le plus tard. La découverte du calcul différentiel est à-peu-près dans le même cas que celle de l'application de l'Algèbre à la Géométrie. Voyez DIFFERENTIEL, APPLICATION, et GEOMETRIE ».

pensée qu'est la méthode. D'Alembert déplace alors la question depuis la considération des origines, vers celle de l'achèvement de l'édifice entier de la science. Le discours devient alors singulièrement métaphorique. Il substitue à la question de l'origine celle de la fin, mais aussi à celle du coup de génie venant sans effort, une épopée du travailleur anonyme :

Les Sciences sont un grand édifice auquel plusieurs personnes travaillent de concert ; les uns à la sueur de leur corps tirent la pierre de la carrière ; d'autres la traînent avec effort jusqu'au pied du bâtiment, d'autres l'élèvent à force de bras et de machines, mais l'architecte qui la met en œuvre et en place, a tout le mérite de la construction.

L'intervention de l'image de l'architecte surveillant et coordonnant l'ensemble des travaux a la fonction singulière d'incarner, dans l'espace extérieur du labeur ouvrier, la hiérarchie intérieure des facultés. Ce qui apparaît dans ce déplacement, c'est le gain pour l'esprit d'un détour historique qui permet de contourner et d'éviter la question de l'origine en substituant à l'invention le caractère tangible de la coordination et de la surveillance, dont on sait qu'elles constituent, après l'invention, le second ensemble de valeurs qui s'attache au machiniste-architecte. La figure introuvable du machiniste inventeur trouve une espèce de compensation dans celle de ce machiniste coordinateur des facultés et des travaux. D'Alembert peut alors revenir à un espace apparemment plus sécurisé par la référence à Locke et Condillac, celui de l'opposition, d'une part entre la science et l'érudition<sup>29</sup>, qui entérine une division dont les dictionnaires classiques commençaient seulement de tenir compte, et, d'autre part, celui de l'opposition entre la science (où il y a invention) et les domaines théologico-métaphysiques, où l'on invente pas. Mais c'est tout de même un curieux bénéfice que celui qui accorde une valeur supérieure à la physique et à la science par l'intervention d'une notion d'invention dont, par ailleurs, D'Alembert ne peut pas rendre compte là où elle est vraiment elle-même, c'est-à-dire en deçà de la combinatoire des idées. Dans l'espace laissé vide par la critique de l'innéisme d'où résulte le sensualisme — critique faite au profit d'un gain de rationalité contre les *systèmes* — les notions de génie et d'imagination créatrice, dont on sait les rapports à l'occultisme<sup>30</sup>, vont pouvoir paradoxalement réactiver toutes les latences mystérieuses de la « machine » conservées dans le patrimoine sémantique de l'*ingenium* dont l'apport influe sur la représentation du sens de « machiniste ». Il y a en effet, dans la forme singulière que prennent les relations entre les facultés du machiniste, dont il faut se résoudre à constater *sur pièces* l'efficacité, quelque chose d'insoluble dont le caractère se retrouve dans les machines, puisque c'est de ces facultés qu'elles procèdent. Défaire les machines, les expliquer et les envisager comme des mécanismes, cela n'ouvre pas le chemin vers l'intelligence de leur invention. Il y a là une activité qui se manifeste obliquement, à chaque pas que fait l'analyse, et qui suppose un autre ordre que celui auquel peuvent ouvrir les formes *a posteriori* de la connaissance consciente d'elle-même et assurée de la bonne marche de ses procédures méthodiques.

Le même ordre de problème se laisse saisir dans l'ordre de l'esthétique, au niveau du clivage incertain entre imitation et invention. Jean-François Marmontel, qui est comme l'écho sonore de l'époque que nous considérons, propose dans l'article INVENTION POËTIQUE de l'ensemble composite que constituent ses *Eléments de littérature* (1787) un état singulier du statut d'une machine poétique qui participe de la formation d'une esthétique moderne et dont le caractère métaphorique procède de la difficulté nettement formulée d'unifier l'idée

<sup>29</sup> « En matière d'érudition les découvertes proprement dites sont rares, parce que les faits qui sont l'objet de l'érudition ne se devinent et ne s'inventent pas, et que ces faits par conséquent doivent être déjà écrits par quelqu'auteur. Cependant on peut donner le nom de découverte, par exemple, à l'explication solide et ingénieuse de quelque monument antique qui aurait jusqu'alors inutilement exercé les savants ; à la preuve et à la discussion d'un fait singulier on important jusqu'alors inconnu ou disputé ; et ainsi du reste. Voyez DECHIFFRER »

<sup>30</sup> Voir A. Becq, « L'imagination créatrice et la tradition ésotérique », in *Lumières et modernité, De Malebranche à Baudelaire*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 359-371.

d'invention : « Les divers sens qu'on attache au mot d'*invention* sont quelquefois si opposés, que ce qui mérite à peine le nom de *poème* aux yeux de l'un, est un poème par excellence au gré de l'autre<sup>31</sup>. » Le premier temps de l'article consiste dans une cosmologie quelque peu hallucinée, et nettement vitaliste<sup>32</sup>, dont les promesses sont vite tempérées par une pratique plus raisonnable (et aussi plus décevante) du vraisemblable le plus convenu :

Ramenons cependant à la vérité pratique ces spéculations transcendantes. Tout ce qui est possible, n'est pas vraisemblable : tout ce qui est vraisemblable, n'est pas intéressant. La vraisemblance consiste à n'attribuer à la nature que des procédés conformes à ses lois et à ses facultés connues ; or cette préséance des possibles ne s'étend guère au-delà des faits. Notre imagination devancera bien la nature à quelques pas de la réalité ; mais à une certaine distance, elle s'égaré et ne reconnaît plus le chemin qu'on lui fait tenir. D'un autre côté, rien ne nous touche que ce qui nous approche, et l'intérêt tient aux rapports que les objets ont avec nous-mêmes : or des possibles trop éloignés n'ont plus avec nous aucun rapport, ni de ressemblance ni d'influence. Ainsi le génie poétique ne fût-il pas limité par sa propre faiblesse et par le cercle étroit de ses moyens, il le serait par notre manière de concevoir et de sentir. Le spectacle qu'il donne est fait pour nous ; il doit, pour nous plaire, se mesurer à la portée de notre vue. On reproche à Homère d'avoir fait des hommes de ses dieux ; au moins il ne déçoit pas en faire des scélérats. Ovide, pour nous rendre sensible le palais du Dieu de la lumière, n'a-t-il pas été obligé de le bâtir avec des grains de notre sable les plus luisants qu'il a pu choisir ? Inventer, ce n'est donc pas se jeter dans des possibles auxquels nos sens ne peuvent atteindre ; c'est combiner diversement nos perceptions, nos affections, ce qui se passe au milieu de nous, autour de nous, en nous-mêmes<sup>33</sup>.

Il est bien convenu que le « froid copiste » n'est pas un inventeur, mais également, conformément à un Horace bien compris, que produire des montres n'est pas être poète<sup>34</sup>. Il n'en reste pas moins vrai que l'article comporte un discours sur l'invention comme machine qui mérite quelque attention. Les considérations les plus anciennes sur le merveilleux et le beau idéal alternent avec les possibilités neuves offertes par une poétique des effets et de l'invention créatrice. Marmontel ne renonce pas à la machine à merveille, dont l'illusion se dissipe lorsque l'on en considère les causes : « pour nous faire imaginer la nature appliquée à former un prodige, expose-t-il dans sa Poétique française<sup>35</sup>, il faut d'abord que l'objet en soit digne à nos yeux, par l'importance que nous y attachons ; et de plus, que les moyens que la nature a mis en œuvre, nous soient inconnus ou cachés, comme les cordes d'une machine. Dès

<sup>31</sup> Marmontel, *op. cit.*, p. 676.

<sup>32</sup> « Pour concevoir l'objet de la Poésie dans toute son étendue, il faut oser considérer la nature comme présente à l'intelligence suprême. Alors tout ce qui, dans le jeu des éléments, dans l'organisation des êtres vivants, animés, sensibles, a pu concourir, soit au physique, soit au moral, à varier le spectacle mobile et successif de l'univers, est réuni dans le même tableau. Ce n'est pas tout : à l'ordre présent, aux vicissitudes passées se joint la chaîne infinie des possibles, d'après l'essence même des êtres, et non-seulement ce qui est, mais ce qui seroit dans l'immensité du tems et de l'espace, si la nature développait jamais le trésor inépuisable des germes que le Tout puissant a renfermé dans son sein. C'est ainsi que Dieu voit la nature ; c'est ainsi que, selon sa faiblesse, le poète doit la contempler. S'emparer des causes secondes ; les faire agir dans sa pensée, selon les lois de leur harmonie ; réaliser ainsi les possibles ; rassembler les débris du passé ; hâter la fécondité de l'avenir ; donner une existence apparente et sensible à ce qui n'est encore et ne sera peut-être jamais que dans l'essence idéale des choses : c'est ce qu'on appelle *inventer*. Il ne faut donc pas être surpris si l'on a regardé le génie poétique comme une émanation de la divinité même, *ingenium cui sit, cui mens divinator* ; et si l'on a dit de la Poésie qu'elle semblait disposer les choses avec le plein pouvoir d'un Dieu : *videtur sane res ipsas velut alter Deus condere*. On voit par-là combien le champ de la fiction doit être vaste, et combien l'inventeur qui s'élance dans la carrière des possibles laisse loin de lui l'imitateur fidele et timide qui peint ce qu'il a sous les yeux », p. 673.

<sup>33</sup> Marmontel, *op. cit.*, *idem*.

<sup>34</sup> Chénier dans son poème *L'Invention*, ne dit pas autre chose :

Mais inventer n'est pas, en un brusque abandon,  
Blessé la vérité, le bon sens, la raison ;  
Ce n'est pas entasser, sans dessein et sans forme,  
Des membres ennemis en un colosse énorme ;  
Ce n'est pas élevant des poissons dans les airs,  
A l'aide des vautours ouvrir le sein des mers ;  
Ce n'est pas sur le front d'une nymphe brillante  
Hérissier d'un lion la crinière sanglante :  
Délires insensés ! fantômes monstrueux !  
Et d'un cerveau malsain rêves tumultueux !  
Ces transports déréglés, vagabonde manie,  
Sont l'accès de la fièvre et non pas du génie.

<sup>35</sup> Marmontel, Jean-François, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763.

que nous les apercevons, l'illusion se dissipe, et au-lieu d'un spectacle étonnant, ce n'est plus qu'un fait ordinaire<sup>36</sup> ». Marmontel développe alors des éléments techniques sur ce qu'il nomme « la grande machine du merveilleux<sup>37</sup> ». Il s'agit, par exemple, d'instaurer l'usage de baisser la toile à la fin de chaque acte, ce dont résulterait le perfectionnement de l'illusion, par « la facilité de changer le lieu de l'action, et de préparer le spectacle sans qu'on vît le jeu des machines et les mouvements des décorations » et sans que cela annonce systématiquement quelque préparation décorative : « On en use ainsi toutes les fois que l'appareil du théâtre l'exige ; mais par-là le spectateur est averti du changement, et le tableau qu'on lui prépare ne cause plus la même surprise ; au-lieu que s'il était d'usage de baisser la toile à la fin des actes, jamais le spectacle ne serait annoncé ». Mais l'idée de machine opère aussi du côté de la synthèse pratique : « Le grand art d'employer le merveilleux est de le mêler avec la nature, comme s'ils ne faisaient qu'un seul ordre de choses, et comme s'ils n'avoient qu'un mouvement commun. Cet art d'engrener les roues de ces deux machines et d'en tirer une action combinée, est celui d'Homère au plus haut degré<sup>38</sup> ». C'est dans l'ordre de sa structure, mais aussi, par sa force que la grande machine de la tragédie des modernes est alors plus ample et complexe :

Leurs progrès, leurs combats, leurs ravages, tous les maux qu'elles ont causés, les vertus qu'elles ont étouffées comme dans leur germe, les crimes qu'elles ont fait éclore du sein même de l'innocence, du fond d'un naturel heureux : tels furent, dis-je, les tableaux que présenta la tragédie. On vit sur le théâtre les plus grands intérêts du cœur humain combinés et mis en balance, les caractères opposés et développés l'un par l'autre, les penchants divers combattus et s'irritant contre les obstacles, l'homme aux prises avec la fortune, la vertu couronnée au bord du tombeau, et le crime précipité du faite du bonheur dans un abîme de calamités. Il n'est donc pas étonnant qu'une telle machine soit plus vaste et plus compliquée que les fables du théâtre ancien<sup>39</sup>.

Mais le poème est également « est un édifice dont toutes les parties doivent concourir à la solidité, à la beauté du tout<sup>40</sup> », c'est plutôt, ajoute-t-il immédiatement, « une machine dans laquelle tout doit être combiné pour produire un mouvement commun<sup>41</sup> ». La correction reste dans le contexte des relations entre les parties et le tout, et de ce tout avec le sujet : « Le morceau le mieux travaillé n'a de valeur qu'autant qu'il est une pièce essentielle de la machine, et qu'il y remplit exactement sa place et sa destination. Ce n'est donc jamais la beauté de telle ou telle partie qui doit déterminer le choix du sujet<sup>42</sup> ». Mais le rapport constitutif de ce que Marmontel appelle le « système complet de sa composition et de ses mouvements », autrement dit sa machine, renvoie aussi aux mouvements que l'on veut produire<sup>43</sup>. Si dans l'épopée ou dans la tragédie anciennes, l'effet que l'on a voulu engendrer « c'est une action intéressante, et qui dans son cours répand l'illusion, l'inquiétude, la surprise, la terreur et la pitié », il a fallu que les Grecs utilisent « les dieux et les destins », qui furent pour eux « les premiers mobiles de l'action ». Or, pour les modernes, il faut d'autres ressorts. L'expression suit alors l'image continuée des roues, de leur enchaînement et de

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 221.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 432-433.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> *Ibid.* pp. 332-333.

<sup>43</sup> Voici le texte de l'article INVENTION POÉTIQUE des *Eléments* (p. 677) : « Un poème est une machine dans laquelle tout doit être combiné pour produire un mouvement commun. Le morceau le mieux travaillé n'a de valeur qu'autant qu'il est une pièce essentielle de la machine, & qu'il y remplit exactement sa place & sa destination. Ce n'est donc jamais la beauté de telle ou telle partie qui doit déterminer le choix du sujet. Dans l'épopée, dans la tragédie, le mouvement que l'on veut produire, c'est une action intéressante, & qui dans son cours répand l'illusion, l'inquiétude, la surprise, la terreur & la pitié. Les premiers mobiles de l'action chez les Grecs, ce sont communément les dieux & les destins ; chez nous, les passions humaines ; les roues de la machine, ce sont les caractères ; l'intrigue en est l'enchaînement ; & l'effet qui résulte de leur jeu combiné, c'est l'illusion, le pathétique, le plaisir & l'utilité. On dira la même chose de la comédie, en mettant le ridicule à la place du pathétique : ainsi de tous les genres de poésie, relativement à leur caractère, & à la fin qu'ils se proposent. On n'a donc pas inventé un sujet lorsqu'on a trouvé quelques pièces de cette machine, mais lorsqu'on a le système complet de sa composition & de ses mouvements ».

l'effet qui résulte de leur action : « chez nous, les passions humaines ; les roues de la machine, ce sont les caractères ; l'intrigue en est l'enchaînement ; et l'effet qui résulte de leur jeu combiné, c'est l'illusion, le pathétique, le plaisir et l'utilité. On dira la même chose de la comédie, en mettant le ridicule à la place du pathétique. Ainsi de tous les genres de poésie, relativement à leur caractère, et à la fin qu'ils se proposent. On n'a donc pas inventé un sujet lorsqu'on a trouvé quelques pièces de cette machine, mais lorsqu'on a le système complet de sa composition et de ses mouvements ». L'invention, en qualité de machine, se rapporte alors à la faculté de concevoir un tout qui soit envisagé dans les effets qu'il peut produire, et qui, en cela, échappe aux arts poétiques et aux règles : « Il faut avoir éprouvé soi-même les difficultés de cette première disposition, ajoute Marmontel, pour sentir combien frivoles & puérilement importunes sont ces règles dont on étourdit les poètes ». Mais pour que des œuvres « littéraires », au sens désormais moderne, puissent être des machines, il faudra que la conception géniale, à laquelle Marmontel ne cède pas, l'emporte tout à fait sur les résistances inhérentes aux composantes rationnelles du processus inventif. Mais nous savons que ce n'est pas à l'image de la machine, mais à celle de l'organisme, que profitera cette mutation romantique de l'idée d'invention.

De ce moment de la pensée, où l'invention peut se dire dans les termes de la machine, nous pouvons retenir une idée importante, que la précellence romantique des images vitalistes contribuera à masquer, et où la relation qui est devenue problématique *pour nous* entre « inventer » et « imiter » est envisageable d'une manière dont nous pouvons tirer quelques enseignements esthétiques. Imiter n'a jamais voulu dire faire à l'identique (il y a là un paradoxe de redoublement sur lequel toute l'esthétique classique a attiré l'attention), par ailleurs inventer ne stipule jamais produire *ex nihilo*. En évitant les pièges que peut nous tendre la notion passablement nébuleuse d'imitation inventrice, il est possible, à partir de cette machine du poème, d'en revenir aux fondements aristotéliens de la pensée esthétique et aux rapports entre *mimésis* et nature, ou, plus précisément, entre *mimésis* et *praxis*. Avec Aristote apparaît la thèse majeure de l'art en occident : *l'art imite la nature*. Proposition que l'on peut transcrire, sans la trahir, de la façon suivante : *l'art imite le vivant*, ce qui fait mieux paraître le caractère essentiel de l'idée de nature en tant que dynamique. Cette proposition n'est jamais énoncée telle qu'elle lorsqu'il est question d'esthétique. Elle apparaît dans le discours sur la physique, où Aristote envisage les rapports entre l'ensemble des fabrications humaines et l'essence des êtres naturels. C'est là que se comprennent l'une par l'autre la perfection de la nature (de la vie) et l'imperfection essentielle des arts (au sens le plus général). La manière dont Aristote pense le rapport d'imitation entre les œuvres humaines (elles résultent de l'invention) et les produits de la nature lui permet de poser les termes d'une théorie générale du plaisir que procure l'imitation. La définition de la tragédie comme imitation d'actions (*mimésis* d'une *praxis*, d'*agissants*) apparaît alors comme une formulation spécifique de la théorie générale de l'art comme imitation de la nature. Si Aristote reprend à Platon la notion de *mimésis*, il le fait d'une manière où tout (ou presque) les oppose. La distance avec Platon est tellement grande que l'on peut se demander s'il faut continuer à entendre *imitation* dans *mimésis*. Si l'imitation platonicienne implique une perte entre le réel et la copie, on a chez Aristote, au contraire, l'idée d'une récréation, d'une représentation qui réorganise et qui apporte autre chose que ce qui se trouvait dans le modèle. Il y a cependant deux bonnes raisons de garder « imitation ». D'une part cela conserve une continuité avec Platon. D'autre part, et surtout, le caractère de dégradation propre à l'imitation est également présent chez Aristote, d'une manière qui permet de comprendre l'apport spécifique de la *mimésis*. Dans le livre I des *Parties des animaux* (I, 1 639 b 19-21), Aristote formule clairement le principe de cette dégradation : « Il y a plus de finalité et de beauté dans les œuvres de la nature que dans les



fabrications humaines ». Les fabrications humaines sont toujours des imitations, et le passage de la nature à l'œuvre est toujours marqué par un amoindrissement du point de vue de la finalité et de la beauté (la finalité et la beauté sont pratiquement synonymes). Mais, s'il y a dégradation, ce n'est pas la même que chez Platon. Il n'y a plus que deux termes chez Aristote : la nature et les œuvres. La nature est le référent de toutes les fabrications humaines, là où il y avait deux degrés différents chez Platon (l'idée et l'objet naturel). Mais il reste qu'il y a plus de finalité (donc de beauté) dans la nature que dans les œuvres humaines. En quoi réside cette relative imperfection ? A quoi peut-on reconnaître cette moindre perfection, qu'il ne faut pas comprendre comme un ratage ou un échec de la finalité. Avec les fabrications humaines, sommes en présence de quelque chose qui, sans être un échec, manifeste, aux yeux de tous, la possibilité d'un échec. Dans les fabrications, il y a une adaptation entre les moyens et les fins, et il y a assez de distance entre eux pour que puisse apparaître, dans cet espace, la possibilité d'une discordance. Les moyens conservent assez d'autonomie pour que l'on puisse viser une autre fin avec les mêmes moyens, la même fin avec d'autres moyens. Cet écart, c'est celui des choses humaines : c'est lui qui permet de dire « c'est fabriqué ». Dans les produits fabriqués, la fin a quelque chose d'un peu forcé. Dès lors il y a moins de beauté, moins de réelle convenance dans le rapport avec les fins. C'est cet artifice dans la finalité qui marque l'amoindrissement. Or, cette vision d'une finalité qui apparaît, là où un forçage ou une désarticulation sont possibles, est la condition qui fait que la finalité devient visible : on la voit bien parce qu'elle est imparfaite. Les conditions qui rendent la finalité imparfaite sont en même temps celles qui la rendent visible : je *vois* des moyens, des fins et une adaptation. Les choses sont en elles-mêmes moins parfaites, mais pour nous, par rapport à notre capacité d'accès, cette imperfection est une perfection. C'est grâce à elle que l'on sait qu'il y a de la finalité : le déficit ontologique de l'imitation éclaire ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas, c'est dans l'imperfection de la beauté que l'on saisit la beauté. La finalité, lorsqu'elle est parfaite, se rend invisible. Toute la physique est fondée là-dessus : il faut lutter contre ceux qui disent qu'il n'y a pas de finalité dans la nature (Démocrite). Aristote répond : si vous voyez la finalité dans les œuvres humaines, à plus forte raison elle est dans la nature. Comme l'art est imitation de la nature, ce qu'on voit dans l'art se trouve à plus forte raison dans la nature, où l'on ne voit plus le calcul et les intentions. On a besoin de l'écart de l'image, du déficit de l'image, il est nécessaire pour rendre visible la finalité. L'image est une lumière, jamais quelque chose qui ferait écran. Cela explique que l'on accède à la vérité de la nature par ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire par la technique, c'est dans l'art que l'on saisit la vie. Si l'image (c'est-à-dire tout ce qui d'une certaine façon représente) a une vertu, c'est celle de décomposer. En cela elle stylise, et, en rendant moins parfait, elle montre quelque chose à propos de ce dont elle est l'image. Elle satisfait donc notre désir naturel qui est d'apprendre. Le plaisir est alors ce qui se surajoute à une fin atteinte, de façon gratuite. Notre désir d'apprendre sera signé par le plaisir que nous procurent les images. Le plaisir esthétique, pour Aristote, est toujours un plaisir d'apprendre. On apprend par l'image, qui n'est jamais visée pour elle-même (c'est la chose que l'on vise à travers elle), et on a l'image qui apprend et le plaisir de l'image. Ainsi, tout art engendre un savoir qui va au-delà de lui-même. La seconde direction concerne le fait que dans l'art, le déficit ontologique est une acquisition. La perfection paradoxale de l'image réside dans son imperfection.

Cela peut aller dans une autre direction qui ramène vers le point de vue de l'artiste, vers l'art lui-même, comme fabrication humaine. L'art entend être le moins imparfait possible, il cherche à réduire l'écart entre les moyens et les fins, écart qui s'incarne dans le moment de la délibération. Ce moment, l'art tend à le réduire à presque rien, et il est animé par un idéal qui serait un point culminant qui garderait la plus grande proximité possible entre les moyens et la fin, la délibération la moins longue, qui ressemblerait le plus à la spontanéité,

la plus grande unité entre la matière et la forme. Ce point culminant est le naturel dans l'art, qui vise un point d'illusion : le naturel de l'art, de ce qui n'est pas naturel. Ce moment suprême, qui répond à l'idée d'invention, est aussi un moment de vérité, ou, tout au moins, un moment de quasi vérité, où tout est plus vrai que vrai. Ainsi, l'illusion est à la fois posée et retirée, il y a une vérité spécifique de l'art qui consiste dans son naturel, par delà son intrinsèque fausseté. Pour comprendre l'essence de l'art, il faut l'opposer à la nature. Certains êtres répondent au principe de la nature, qui veut qu'ils ont en eux-mêmes le principe de leurs mouvements et de leur repos (le repos est l'arrêt du mouvement, c'est-à-dire son accomplissement). Dire qu'un être naturel se meut, cela veut dire, pour Aristote, qu'il se dépasse, qu'il s'altère et change, qu'il s'accroît ou qu'il décroît. L'être naturel a la matière de sa forme et la forme de sa matière (l'arbre n'est pas en bois), il part de lui-même pour aller vers lui-même. Il y a en lui une finalité, mais elle reste de rester invisible : quand la matière est matière de la forme, on peut les confondre. A l'opposé, l'art désigne tout ce qui ne vient pas de soi pour aller vers soi, mais ce qui vient de l'autre pour aller vers l'autre. L'objet qui se fait par art provient d'une matière quelconque à laquelle on donne une forme (c'est là que l'on peut dire : c'est en bois). Il s'agit pour Aristote de s'opposer aux matérialistes grecs, qui réduisent la nature à la matière : si on voit le lien entre la forme et la matière quand on a affaire aux productions amoindries de l'art, ce lien est encore plus vrai quand la forme et la matière sont étroitement unies.

S'il est vrai que l'art imite la nature, puisque dans tout artifice il y a forme et matière, il doit en être de même dans la nature. Puisque c'est vrai de l'image, c'est vrai aussi de la nature. Il faut donc en passer par la séparation, par la dualité, par l'art, pour revenir à la nature. Ainsi, lorsqu'il y a imitation de la nature, il s'agit d'une poétique qui imite une praxis, où le caractère imitatif vise l'objet et le caractère inventif définit à la fois la déficience et la lumière qu'elle procure, dans l'unité d'un effet qui n'est autre que le naturel de l'art, lequel se laisse alors décrire en termes de machine, où se laisse lire le déficit représentatif du rapport art/nature et l'efficience pratique de l'effet créatif.

Jean-Luc Martine  
Université de Bourgogne