

Puissance de l'imagination. Invention et génie chez Alexander Gerard.

Daniel Dumouchel, Université de Montréal

Vers les années 1750-1775, la théorie du génie devient un élément central de l'anthropologie philosophique des Lumières, et ce aussi bien dans la tradition empiriste que dans le courant matérialiste français ou dans la théorie de l'esprit post-leibnizienne. Des traités de l'originalité ou du génie paraissent alors en Angleterre, en Écosse, en France et en Allemagne. J'en veux pour exemples : les articles « Enthousiasme », « Éclectiques », « Génie », « Imagination » et « Théosophes » de l'*Encyclopédie*, les essais sur le théâtre de Diderot (1757-1758), l'« Analyse du génie » de Johann Georg Sulzer (1757), l'essai d'Edward Young sur la composition originale (1759) et les livres de William Duff (1768) et d'Alexander Gerard (1774) sur le génie¹. La plupart de ces écrits ont en commun de chercher à repenser de fond en comble la théorie traditionnelle de la production littéraire et artistique, dominée par la conception rhétorique de l'*inventio*. Leur entreprise s'inscrit dans un projet typique des Lumières, dans la mesure où elle vise à « naturaliser » le génie et l'invention, pour les penser à nouveaux frais, sur le terrain d'une « science de la nature humaine ». Il s'agit même là d'un défi particulièrement emblématique du naturalisme des Lumières, puisqu'il s'agit de s'attaquer à un élément de la théorie de l'art (et de la science) qui avait toujours porté la trace de l'« irrationnel » ou du « surnaturel », du moins dans la tradition platonicienne de l'inspiration et de l'enthousiasme, revalorisée depuis la Renaissance. Je pense ici particulièrement aux efforts

¹ Sans parler, naturellement, des essais de Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719. Réédition : Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1993, p. 173) ou de Batteux (*Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1746), qui les avaient précédés, ou de la nouvelle « esthétique » rationaliste de Baumgarten, qui consacre sa première et principale partie à une *Heuristica*, c'est-à-dire à une réévaluation de l'« *inventio* » traditionnelle.

déployés par la philosophie, de Dubos jusqu'à Gerard et Diderot, en passant par l'abbé Batteux, pour soumettre « l'enthousiasme », considéré comme une part essentielle du génie, à une sorte de reformulation naturaliste.

Ces tentatives ont encore en commun de vouloir enraciner les processus inventifs du génie dans une dimension cognitive. Or, pour la plupart de ces auteurs², la faculté ou le pouvoir de connaissance responsable de la production de nouveaux contenus artistiques ou scientifiques ne peut être que *l'imagination*. Remarquons ici que la reconnaissance de la nature cognitive de l'invention, même dans les arts et la poésie, présuppose la revalorisation du rôle de l'imagination qui s'est accomplie au 18^e siècle. Celle-ci n'est plus considérée comme un facteur d'instabilité ou de dérèglement cognitif et affectif, mais comme un pouvoir fondamental de l'esprit et de la connaissance humaine (par exemple chez Hume, Condillac, La Mettrie, Gerard, Diderot, etc.)³.

Deux conséquences découlent assez immédiatement de ces caractéristiques. D'abord, ce qu'on appelle « génie » (de même que certains des

² Il faut souligner ici l'exception notable des tenants de l'école rationaliste (Baumgarten, Mendelssohn, etc.) et de Johann Georg Sulzer (un éclectique qui, sur ce point, reste proche de la théorie post-leibnizienne de l'esprit), qui ont généralement défendu une conception différente du génie, basée sur l'intensification de l'ensemble des facultés de connaître sensibles.

³ On pourrait montrer que *l'imagination*, comme pouvoir cognitif, est en jeu à peu près partout dans les théories dites « esthétiques » au 18^e siècle, même si les auteurs qui participent de ce mouvement n'en ont pas toujours pleinement conscience. Spontanément, je vois quatre lieux théoriques qui mobilisent les processus imaginatifs : (1) les *dispositifs perceptuels* qui sont impliqués dans l'expérience esthétique du beau et du sublime. Sur ce point, c'est Joseph Addison, en 1712, dans sa théorie des « Plaisirs de l'imagination », qui semble en avoir pris le premier la pleine mesure. Les plaisirs qui relèvent de ce qu'il appelle l'imagination dépendent de trois types d'objets particuliers, qui donnent lieu à trois modalités irréductibles de l'expérience esthétique : le beau, le nouveau et le grand. (2) Les *processus fictionnels* qui sont mis en jeu par l'art et par la littérature. (3) Les *mécanismes complexes de transfert et de communication des affects*, sans lesquels ces dispositifs fictionnels ne pourraient pas fonctionner (parmi ces mécanismes, il convient d'inclure la sympathie, l'identification, la contagion affective, etc.). (4) Enfin, les *processus d'invention* impliqués dans la production artistique et littéraire d'œuvres nouvelles et originales, mais aussi dans la production d'œuvres scientifiques et philosophiques originales, autrement dit, qui définissent le *génie* artistique et scientifique. Je m'en tiendrai ici à ce dernier thème, qui me semble à même de mettre en relief certaines entreprises philosophiques qui ont insisté avec une vigueur particulière sur la *puissance de l'imagination*.

phénomènes qui l'accompagnent, comme l'enthousiasme) repose sur des facultés ou des puissances « naturelles » de l'esprit. Il ne s'agit pas d'une faculté « mystérieuse », comme une inspiration divine, qui isole du reste du genre humain ceux qui en sont « possédés » ou « élus », mais de la manifestation particulièrement intense d'une puissance qui se trouve à des degrés divers chez tous les individus. Le génie est toujours affaire de *degré*, comme l'avait déjà vu l'abbé Dubos⁴, pour qui le génie est l'aptitude à faire facilement ce que la plupart des hommes ne font que difficilement. Le génie est alors, selon ses diverses particularités, l'exacerbation de l'une des puissances normales de l'esprit humain. C'est pourquoi, en règle générale, le génie est vu comme reposant sur une aptitude *innée* pour un certain domaine de l'art ou de la science⁵. Ensuite, le génie concerne tout autant la science naturelle et la philosophie que la production artistique et poétique. Dans les deux cas, ce sont des puissances analogues qui sont impliquées, tout en étant mobilisées dans une orientation différente⁶.

J'ai choisi de me concentrer sur un traité assez peu étudié qui est particulièrement représentatif de cette époque de transition qu'a été l'esthétique philosophique des Lumières, qui vise à « naturaliser » les catégories normatives traditionnelles, dans le contexte d'une « science de la nature humaine ». Il s'agit

⁴ *Op. cit.*, p. 173.

⁵ Helvétius (*De l'esprit*, 1759), naturellement, s'inscrirait en faux contre cette conséquence.

⁶ Certes, il y a de nombreuses voix discordantes dans le tableau que je viens d'esquisser, qui révèlent des décalages importants dans la pensée du génie. (i) Je mentionnerai d'abord la persistance des tendances « irrationnelles » qui débordent les tentatives plus « philosophiques » de penser le génie. Paradoxalement, ce sont ces courants moins philosophiques, souvent imprégnés de religion protestante, qui, en s'emparant de la nouvelle aspiration d'originalité qui est en train de se faire jour, notamment en Angleterre et en Allemagne, vont se faire les hérauts d'une esthétique nouvelle (« pré-romantique », pour faire vite), alors que les naturalistes français et écossais ont généralement pensé la nouvelle discipline « esthétique » en continuité avec la pensée classique. (ii) Il faut aussi faire état des ambivalences qui se manifestent à l'endroit de l'imagination, parfois chez les mêmes auteurs, et qui révèle la persistance d'une méfiance philosophique à l'égard de l'imagination. On en trouve des exemples chez Diderot, chez Gerard, mais je me contente ici de mentionner l'article « Imagination » de Voltaire, qui reste construit sur une distinction entre imagination *passive* — partiellement dérégulée et cause fréquente de contagions affectives — et imagination *active*, productive, mais devant rester sous le contrôle de la raison.

de l'*Essay on Genius* d'Alexander Gerard⁷, qui n'a vu le jour qu'en 1774, mais dont l'essentiel avait été rédigé en 1759 et dans les années 1760, et avait fait l'objet de présentations à la *Société philosophique d'Aberdeen*. L'intérêt particulier du texte vient du fait qu'il s'agit peut-être du seul ouvrage de grande ampleur qui se consacre uniquement, et avec une profondeur philosophique indéniable, à la question du *génie*. Pour se faire une idée de l'importance philosophique que Gerard attachait à cette tâche, il faut garder à l'esprit que ce que nous appelons maintenant « l'esthétique », en tant qu'analyse des causes et des principes du goût et du génie, constituait pour Gerard et plusieurs de ses compatriotes Écossais des éléments essentiels dans l'édifice de la nouvelle philosophie, comprise, depuis Hume, comme une « science de la nature humaine ». Ce type d'examen offrait une porte d'entrée privilégiée pour l'analyse du fonctionnement des pouvoirs de l'esprit (comme le sens, le sentiment, l'imagination, la raison, les passions, etc.), tout en jetant les bases d'une théorie des « valeurs ».

L'*Essai sur le génie* part du constat que le génie, qui est l'une des pièces-maîtresses de l'étude empirique de la nature humaine, n'a jamais été analysé avec soin. On a chez Sulzer, l'auteur d'une *Analyse du génie* présentée en 1757 devant l'Académie de Berlin⁸, la même conscience d'être un pionnier. Il s'agira donc pour Gerard d'expliquer la *nature* du génie et ses *différentes variétés* à partir des qualités simples de l'esprit humain. Précisons que dans sa méthode et jusque dans son style, l'analyse se veut entièrement philosophique, dépourvue du « pathos » propres à certains essais sur ces matière, telles les *Conjectures sur la composition originale* d'Edward Young⁹, dont la finalité est moins analytique que persuasive, et qui vise à prendre vigoureusement parti dans l'interminable

⁷ Alexander Gerard, *An Essay on Genius*, 1774, réédité par Bernhard Fabian, München, Wilhelm Fink Verlag, 1966.

⁸ *Analyse du génie*, par M. Sulzer, Berlin, Haude et Spener, 1759, pp. 392-404.

⁹ *Conjectures on Original Composition*, 1759. Traduction française par Pierre Le Tourneur, *Œuvres diverses du Docteur Young*, Tome III, 1769-1770.

Querelle des Anciens et des Modernes. Gerard n'est pas obnubilé par les affres de l'imitation littéraire et par la nécessité de « régénérer » la production artistique de son époque. Il n'est aucunement séduit par les sévères « primitivistes » qui font de plus en plus entendre leur chant à travers le nouveau culte d'Ossian, d'Homère ou de la poésie sacrée des anciens Hébreux¹⁰. Ses exemples sont empruntés indifféremment aux Anciens *et* aux Modernes, même si le rapprochement fréquent qu'il opère entre Homère et Shakespeare montre qu'il est sensible à la distinction qu'avait établie Joseph Addison entre le génie *naturel* et le génie *artificiel*, et qui lui permettait d'opposer Homère à Virgile, Shakespeare à Racine¹¹ — opposition dont l'article « Génie » de l'*Encyclopédie*, corrigé par Diderot, se fait clairement l'écho¹². Gerard n'apprécie pas non plus les accents typiques des théories traditionnelles de l'inspiration qui se font entendre chez Young. Son essai est élaboré dans un esprit d'équilibre et de « synthèse » théorique¹³. Il ne cherche pas à soutenir une nouvelle conception de l'art, mais à proposer une nouvelle explication des principes qui sont visibles dans *toute* œuvre originale, qu'elle soit ancienne ou moderne.

Tentons de situer et de résumer l'essentiel de l'argumentation de Gerard. On doit d'abord se demander en quoi consiste le génie. Le génie est défini comme la *faculté d'invention*¹⁴. L'érudition, l'apprentissage, la compétence, etc.,

¹⁰ Sur le canular de Macpherson et son retentissement à l'époque, voir, entre autres, Howard Gaskell (ed.), *The Reception of Ossian in Europe*, London/ New York, Thoemmes/Continuum, 2004. Le regain d'intérêt pour la poésie de l'Ancien Testament doit beaucoup à l'influence du *De sacra poesi Hebraeorum* (1753) de Robert Lowth ; cf. *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews, translated of the latin of Right Rev. Robert Lowth DD.*, par G.Gregory, London, 1787.

¹¹ *The Spectator*, n° 160, 1711.

¹² « Le génie est un pur don de la nature ; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment ; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps [...]. Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître ; pour être de génie il faut quelquefois qu'elle soit négligée ; qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage. Le sublime et le génie brillent dans Shakespeare comme des éclairs dans une longue nuit, et Racine est toujours beau ; Homère est plein de génie, et Virgile d'élégance ».

¹³ Cet aspect est fortement souligné par B.Fabian, dans son présentation du texte de Gerard (*An Essay on Genius*, p. XIX-XXIV).

¹⁴ I, 1, p. 8

ne suffisent pas : l'invention est requise. La question devient alors celle de savoir ce qu'est l'invention. Pour Gerard, l'invention englobe deux choses : la production de nouvelles découvertes, c'est-à-dire de nouvelles vérités, dans les *sciences*, et la production d'œuvres originales, c'est-à-dire de nouvelles beautés, dans les *arts*. Cette définition implique que l'invention se distingue de l'*imitation*, qui peut se satisfaire de la mémoire, du jugement et du goût. Mais pour définir le génie véritable, l'invention est le seul et unique critère. Pour être autorisé à parler d'invention, il faut pouvoir soutenir que le savant a soit découvert un nouveau principe scientifique, soit amélioré de façon sensible les découvertes faites par ses prédécesseurs, soit enfin réduit des principes déjà connus à un plus grand niveau de simplicité et de cohérence, bref, qu'il a découvert un *loi*, réalisé des *observations nouvelles* et significatives, ou au moins donné une *formulation plus élégante* et plus efficace de lois préexistantes. De la manière, dans les arts, il faut se demander si le poète ou l'artiste a inventé un nouvel art, s'il a amené la pratique de son art à un plus haut niveau de perfection, ou s'il a conçu des œuvres originales, bref, s'il a inventé un *art*, perfectionné un *genre*, ou au moins créé des *œuvres individuelles fortement originales*. Il y a donc, en science comme en art, plusieurs degrés d'invention, voire une sorte de hiérarchie, qui place à son sommet les découvreurs des lois de la nature ou les inventeurs de nouvelles formes artistiques¹⁵.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 8-9. Même si ici, par « nouvel art », il n'est pas si clair si Gerard parle d'un *média* (par exemple : la peinture, la gravure, etc.) ou d'un *genre* (une nouvelle façon de faire usage d'un média). De plus, il n'est pas sans intérêt de remarquer, à ce stade, que Gerard — comme d'ailleurs la plupart des auteurs de son époque — amalgame un sens *descriptif* et un sens *évaluatif* de la production artistique, puisque l'invention d'une « nouvelle » œuvre est interprétée en termes d'*originalité*. La capacité d'inventer semble désigner à la fois la capacité de produire une *nouvelle* œuvre (c'est-à-dire un objet capable d'élargir le nombre des œuvres existantes qui remplissent les exigences d'une catégorie donnée d'œuvres littéraires ou artistiques) et la capacité de produire une œuvre (véritablement) *nouvelle*, c'est-à-dire qui est en mesure d'enrichir notre compréhension de l'art ou, à tout le moins, de témoigner d'un grand degré de perfection à l'intérieur des cadres existants. D'un point de vue strictement philosophique, il semble aller de soi qu'une théorie de l'invention devrait pouvoir rendre compte également de la production des œuvres jugées médiocres, et pas seulement des œuvres « créatives », qui possèdent une plus grande valeur esthétique et sont en mesure d'influencer

L'invention n'est possible que par l'association des idées, c'est-à-dire par des assemblages nouveaux, qui procurent des vues nouvelles sur les choses. Ce qui se révèle ici clairement, c'est le présupposé associationniste de la philosophie de Gerard. Toute notre connaissance est constituée par des rapports entre des idées issues de l'expérience sensible. L'associationnisme considère qu'il y a des rapports, des relations *naturelles* entre nos idées, et que ces associations jouent un rôle constitutif dans notre perception et notre connaissance. Il faut toutefois comprendre que les relations « naturelles » ne sont pas des relations *a priori*. David Hume avait montré que, logiquement parlant, n'importe quelle idée peut suivre de n'importe quelle autre. Ce qui s'interpose entre les deux et « s'ajoute », pour ainsi dire, c'est l'expérience et l'habitude, qui nous permet ensuite d'associer nos idées selon des principes ou des « lois », qui sont en nombre limité. Pour Hume, il s'agissait des relations de causalité, de contiguïté et de ressemblance ; on verra plus loin que Gerard en reconnaît d'autres.

Dès lors, toute la tâche du philosophe consiste à se demander quel pouvoir de l'esprit est à la source de l'invention comprise comme une puissance de produire de nouvelles associations tournées vers la *vérité* ou vers la *beauté*. Or, nous ne disposons, selon Gerard, que de quatre facultés intellectuelles : le sens, la mémoire, l'imagination et le jugement. Le *sens* est responsable de la production des sensations, qui, conformément à la théorie sensualiste, peuvent être traduites en idées. On doit à la *mémoire* la reproduction des idées de la sensation, de même que les enchaînements d'idées qui ont déjà été perçues par

la création d'autres œuvres. Même s'il ne distingue jamais nettement l'approche descriptive et l'approche normative, Gerard évite en grande partie la confusion entre les deux, dans la mesure où pour lui le génie ne révèle pas une différence qualitative entre les individus. L'imitateur sans grande originalité et Shakespeare, modèle du génie littéraire moderne, ne sont séparés que par une différence de degrés ; dans les deux cas, ce sont les mêmes facultés naturelles qui sont en exercice, quel que soit l'écart qui sépare les deux types de productions. Pour une tentative contemporaine de comprendre la créativité d'un point de vue descriptif, voir Noël Carroll, « Art, Creativity, and Tradition », in : Berys Gaut et Paisley Livingston (dir.), *The Creation of Art. New Essays in Philosophical Aesthetics*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2003.

l'esprit. Mais la mémoire n'invente pas. Le *jugement* est un pouvoir de comparaison et d'évaluation. Il vise à mettre des relations d'idées qui sont *déjà* produites et demandent à être explicitées. Il s'agit davantage d'un pouvoir de réflexion, de clarification, voire même de censure, que d'un pouvoir de « production ». Par conséquent, pour ainsi dire par élimination, seule l'imagination peut être la source de l'invention scientifique ou artistique. En fait, Gerard suggère que l'imagination est déjà en un certain sens productive et créative même dans son usage ordinaire. L'imagination ne « copie » pas (comme la mémoire) ; elle produit des idées, par le biais de la dynamique associative, qui sont des existences « originales », dans la mesure où elles ne dépendent pas à proprement parler d'un modèle et qu'elles ne « ressemblent » à rien de préexistant. Dans le sensualisme associationniste, l'imagination a pour fonction ordinaire de nous porter au-delà de l'expérience immédiate. Pour Hume, c'est l'activité de l'imagination dans l'association des idées qui rend possible le « dépassement » de la sensation ou de la mémoire. Mais « au-delà » de l'expérience (c'est-à-dire de l'expérience immédiate) ne veut pas dire au-delà de la « nature »¹⁶. Et l'imagination est encore plus « inventive » dans ses autres opérations : elle assure la transposition, la variation, la composition de nos perceptions en un nombre infini de formes¹⁷. Nous sommes loin, avec Hume et Gerard, de la méfiance classique à l'endroit de l'imagination ; c'est parce qu'elle structure et stabilise notre expérience du monde que l'imagination peut aussi produire des conjectures nouvelles, basées sur des rapports plus distants, moins aisément et moins immédiatement perceptibles.

Il convient de souligner une autre caractéristique essentielle de l'associationnisme de type humien et gerardien. En fait, Gerard traite le jugement (qui englobe la raison) comme une faculté *inerte*. En termes plus clairs, cela signifie que le jugement n'est en mesure de produire ni des

¹⁶ On trouve une théorie analogue de l'imagination chez Diderot. Voir notamment : Robert Morin, *Diderot et l'imagination*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

¹⁷ *Op. cit.*, I, 2, p. 30.

combinaisons nouvelles, ni de nouveaux enchaînements d'idées, ni des émotions ou des sentiments — du moins par lui-même. Je renvoie ici à Hume, qui affirmait dans son *Traité de la nature humaine* que la raison n'était *et ne pouvait qu'être* « l'esclave des passions »¹⁸. La raison est une faculté *analytique* ; elle constate, compare, analyse des relations déjà présentes. Mais en aucun cas elle ne peut à proprement parler engendrer un « sentiment » ou une passion. En revanche, la raison peut « préparer le terrain » pour un sentiment, en mettant au jour des relations entre des idées ou des faits, en comparant des expériences préalables, etc. La raison n'est pas une « force », mais elle peut être mise au service des forces de l'esprit. Elle peut donc *indirectement* avoir des effets sur le sentiment et sur les passions. De manière analogue chez Gerard, le jugement suit de près l'imagination productrice, il *complète l'invention* en la jugeant. Et en tant que tel, il peut donc indirectement avoir un effet sur un nouvel enchaînement associatif — un nouveau « *train of ideas* ».

On voit que pour Gerard, seule l'imagination rend possible l'invention, en *produisant* des idées nouvelles¹⁹. Cela est vrai aussi en science et en philosophie. Les preuves nouvelles doivent être *produites*. Et Gerard est conscient ici d'attaquer en leur noyau même les conceptions rationalistes. L'imagination est ainsi la condition *nécessaire* de toute invention. Mais elle n'en est pas une condition *suffisante*, puisque toute invention doit être complétée par le jugement. On touche ici à l'un des aspects les plus intéressants, mais en même temps les plus frustrants, de l'ouvrage de Gerard : l'activité de l'imagination et celle du jugement sont présentées comme étant tellement interdépendantes, tellement imbriquées l'une dans l'autre, que l'on pourrait penser que l'invention

¹⁸ David Hume, *A Treatise of Human Nature* (1739-1740), Oxford, Clarendon Press, 1978, Livre II, section iii, p. 415.

¹⁹ La thèse, constamment réaffirmée par Gerard, qui veut que le génie repose à proprement parler sur *une seule* faculté, même si elle requiert l'assistance des autres facultés pour son exercice, est posée dès la première section de l'ouvrage : « The exertions of Genius can never be complete or regular, when any of the intellectual power is remarkably defective. It receives assistance from them all. But Genius is notwithstanding *one* of the intellectual powers, and distinguishable from the rest. », p. 7.

— et donc le génie — repose à vrai dire sur l'action conjointe et combinée de ces deux facultés. Toutefois, face à des phénomènes qui composent un écheveau si complexe, c'est précisément le rôle de l'*analyse* philosophique, à la manière d'une analyse « chimique », de dissoudre cette complexité dans ses composantes élémentaires. Et sur ce plan, il ne fait aucun doute pour Gerard que l'invention repose *exclusivement* sur l'imagination, même si celle-ci exige la *coopération* des autres forces de l'esprit. Autrement dit, Gerard souhaite maintenir une conception du génie qui en fait une manifestation structurelle des facultés de la connaissance, mais qui dépend d'une seule faculté intellectuelle. Cet aspect distingue Gerard des théoriciens allemands de la même époque, comme Sulzer, Baumgarten, Mendelssohn et Kant²⁰, qui voient dans le génie une forme intensifiée de l'ensemble de nos facultés de connaître.

Mais comment le génie naît-il de l'activité de l'imagination ? On l'a vu, c'est le pouvoir associatif de l'imagination qui est en jeu. Ce pouvoir repose sur des lois et ne relève pas du caprice ou du simple hasard. Cette productivité est complétée, et à vrai dire « contrôlée », par le jugement. Il est impossible d'entrer ici dans le détail technique des types d'associations possibles. Je me contente de dire qu'elles se réduisent à six catégories, quel que soit leur objet : la *ressemblance*, la *contrariété*, la *contiguïté*, la *co-existence*, la relation de *cause et d'effet* et l'*ordre*. Et pour ne rien simplifier, Gerard reconnaît aussi des modalités à l'intérieur de chaque mode de relation ; ainsi, un botaniste fait usage de la ressemblance, tout comme le peintre, mais il n'insiste pas sur le même type de ressemblances. On le sait, le moment productif de l'invention est l'association imaginative. Mais Gerard précise que l'imagination, pour être « inventive », doit être à la fois *compréhensive*, *régulière* et *active*²¹ Le caractère *compréhensif* de l'imagination concerne l'abondance des productions

²⁰ Sur cette particularité de la théorie rationaliste du génie dans les Lumières allemandes, de même que sur les rapports entre Gerard et Kant, on peut consulter mon livre : *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, Paris, Vrin, 1999, pp.212-254.

²¹ *Op. cit.*, I, 3, p. 41 sqq.

associatives, qui est la base de la fertilité des inventions et de l'étendue de leur champ d'application. L'imagination est *régulière* lorsque chaque idée qu'elle introduit s'articule à ce qu'on peut appeler le « dessein » global de l'invention²². Enfin, elle est *active* lorsque sa productivité dépend pour ainsi dire d'un stimulus interne²³, qui assure à ses opérations un caractère spontané et constant.

Deux choses méritent ici d'être soulignées. Premièrement, l'invention dont il s'agit vise autant la découverte des idées (*inventer*, en latin, veut dire trouver) que leur mise en ordre²⁴. En termes rhétoriques, elle englobe l'invention des preuves et leur disposition — *inventio* et *dispositio*. Deuxièmement, pour illustrer cette invention, Gerard a alors recours à une métaphore intéressante, celle de la *plante*. L'analogie entre le génie et la plante n'est pas nouvelle, et elle va devenir plus importante encore avec l'émergence du Romantisme. Mais il est très intéressant de voir que pour Gerard, l'analogie entre le génie et la nature végétale vise une propriété précise de l'organisme végétal : sa capacité d'auto-organisation, alors que Dubos s'en servait pour marquer l'importance du *terreau*, et donc des conditions externes — à la fois culturelles et « climatiques » — qui soutiennent le talent interne du génie²⁵, et que Young met en avant le

²² « In this manner an attachment to the design naturally produces that regularity of imagination [...] », p. 47. La théorie esthétique récente a parfois cherché à distinguer deux types de création artistique : l'approche *finaliste*, où l'idée globale de l'œuvre guide la production et l'organisation des parties, et l'approche *propulsive*, où l'activité créatrice est première par rapport à un « tout » qui ne préexiste pas à la production. Les deux premières caractéristiques de l'imagination retenues par Gerard, la régularité et le caractère compréhensif, semblent relever d'une intuition analogue. Cependant, il ne s'agit pas pour lui de deux types d'invention, mais de deux caractéristiques de toute invention, qui doivent être réunies pour former le « bon génie » : « Thus to render genius complete, fertility and regularity of imagination must be united. Their union forms that boundless penetration which characterises true genius » (p. 54).

²³ P. 59.

²⁴ Voir p. 62. Et p. 66 : « In every art, the disposition of the subject into a consistent plan, is indeed one of the most important offices of invention ; nor is it a less momentous article, in discoveries which respect the sciences ».

²⁵ Dubos, *op. cit.*, p. 185 (Deuxième partie, section 5) : « Le génie est donc une plante, qui pour ainsi dire, pousse d'elle-même ; mais la quantité comme la qualité de ses fruits dépendent beaucoup de la culture qu'elle reçoit ».

caractère irréductiblement *individuel* du génie-plante²⁶. Le génie-plante possède une imagination qui, dans le processus dynamique de l'invention, auto-organise et auto-régule la richesse et la diversité de ses idées en accord avec une *unité* sous-jacente²⁷.

Pourtant, à ce passage, il convient d'en opposer de nombreux autres où Gerard affirme que l'imagination ne peut acquérir la *régularité* que par le complément que lui apporte le jugement. Dans ce cas, l'imagination semble réduite à sa *fertilité*, tandis que le jugement lui apporte la *régularité* pour ainsi dire de l'extérieur²⁸. Dans ces passages, la production associative est alors vue comme une « première esquisse », à laquelle le jugement apporte correction et finition, dans une sorte de chronologie où le jugement vient *après-coup*. Pourtant, la notion même de régularité, c'est-à-dire la dimension « architectonique » de l'imagination productive²⁹, laissait croire que l'invention imaginative pouvait mettre en œuvre ses propres processus de régulation.

On peut résoudre cette « tension », me semble-t-il, en remarquant que l'usage de nos pouvoirs intellectuels ne s'effectue jamais en vase clos. Le philosophe-chimiste sépare ce qui dans la vie de l'esprit est toujours-déjà emboîté. L'imagination concrète que l'on observe chez un individu concret est déjà le résultat d'un élargissement et d'une « éducation » qui a mis en œuvre le jugement. Mais on peut être tenté d'y voir tout de même — comme c'est mon

²⁶ « L'original jouit seul et ne doit de compte à personne des applaudissements qu'il obtient. Je compare son ouvrage à ces robustes végétaux que la nature élève seule : il germe et sort du sein de son génie : il croît et vit sans le secours de l'homme : c'est un être de plus, et non pas seulement une forme nouvelle, comme les imitations, qui ne sont que la main d'œuvre de l'art et du travail qui emploient une matière première qu'ils n'ont pas créée », *op. cit.*, p. 242.

²⁷ « But to collect the materials, and to order and to apply them, are not to genius distinct and successive works. This faculty bears a greater resemblance to *nature* in its operations, than to the less perfect energies of *art*. When a vegetable draws in moisture from the earth, nature, by the same action by which it draws it in, and at the same time, converts it to the nourishment of the plant : it at once circulates through its vessels, and is assimilated to its several parts. In like manner, genius arranges its ideas by the same operation, and almost at the same time, that it collects them », *op. cit.*, p. 63-64.

²⁸ *Op.cit.*, I, 4, p. 71 ; p. 78 ; p. 81.

²⁹ I, 3, p. 65 : « Thus imagination is no unskilful architect ».

cas — une hésitation typique des esthéticiens des Lumières face aux débordements possibles de l'imagination laissée à elle-même. On retrouve ici, en filigrane, un registre « politique » de l'imagination créatrice, qui peut être comprise tantôt comme « libre régulation » ou « libre harmonisation », tantôt comme « force » pure dont la « liberté » doit être surveillée de l'extérieur et, pour ainsi dire, disciplinée³⁰.

La dernière question importante qui se pose, et que je ne peux qu'effleurer dans les limites de ce texte, est celle de savoir comment on peut expliquer la *diversité* du génie. Gerard souhaite le faire de deux façons. En premier lieu, en prenant en considération les *fins* auxquelles chaque forme de génie est adaptée : la découverte de la vérité, ou la production de la beauté. En second lieu, en soulignant la diversité des relations associatives qui peuvent prédominer chez les individus, en fonction de dispositions *naturelles*, certes, mais qui peuvent elles-mêmes être infléchies et transformées par les *habitudes*. Il serait trop long d'entrer dans le détail du second point, je me contente donc de donner une idée du premier. Il y a, suivant Gerard, deux grandes formes du génie, qui appellent une structure différente de l'imagination : le génie *scientifique* vise la *pénétration*, c'est-à-dire l'invention d'idées qui se trouvent en relations étroites à un sujet, tandis que le génie *artistique* privilégie la « *Brightness* », la vivacité des rapports imaginatifs, qui repose sur des liaisons plus nombreuses entre les idées, mais moins étroitement interreliées que dans l'imagination scientifique. Cette opposition n'est pas sans rappeler celle qu'opère Baumgarten entre la clarté *intensive*, qui définit la perfection logique de la connaissance, et la clarté *extensive*, qui trouve son expression dans perfection esthétique de la

³⁰ Ces accents politiques accompagnent une bonne partie de la réflexion sur l'invention au 18^e siècle, mais c'est probablement dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant que cette tension apparaît de la façon la plus claire. Sur cette question, les ressemblances entre la pensée de Kant et celle de Gerard sont frappantes.

connaissance sensible³¹. La clarté intensive s'obtient par la « subordination » logique des espèces aux genres et des effets aux causes, tandis que clarté extensive repose sur la « coordination » des marques sensibles de la connaissance. Dans l'approche associationniste de Gerard, on ne s'étonnera pas de voir que l'imagination scientifique privilégie les relations de *causation* et de *co-existence*, tandis que l'imagination artistique repose plus fortement sur la relation de *ressemblance*. Cela étant dit, il ne faut pas oublier qu'aucune relation ne suffit à elle seule à expliquer l'invention. Mais dans chaque grand type de génie il y a des relations prédominantes ; les autres fonctionnent *en subordination* à celles-ci. En gros, dans les arts, tout est subordonné à la *ressemblance*, alors que dans les sciences, toutes les relations d'idées sont subordonnées à la *causation* et à la *co-existence*. En plus de cette prévalence générale selon les types de génie, il faut encore remarquer que chaque principe associatif est lui-même susceptible de modifications en fonction du but recherché. Autrement dit, le savant et l'artiste peuvent utiliser les mêmes relations d'idées de manière différente. Ainsi, le poète ou le peintre privilégie les ressemblances *sensibles*, qui guident, par exemple, aussi bien l'imitation que la production des images ou le travail de la métaphore, tandis que le botaniste ne met en avant que des ressemblances qui sont subordonnées à la relation de cause et d'effet, c'est-à-dire des ressemblances entre les *processus opérationnels* des choses. S'agissant de la relation de cause et d'effet, l'imagination poétique sera souvent affectée par les formes les moins serrées de la causalité, et par des rapports causaux très éloignés, alors que l'imagination du physicien insiste plutôt sur les connexions les plus étroites entre les causes et les effets.

Il convient de retenir que, même dans les sciences, l'invention, c'est-à-dire le moment proprement productif, dépend essentiellement de l'imagination, comme de sa condition *nécessaire* ; et inversement, que même dans les arts

³¹ Voir les *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème*, 1735, et *Métaphysique*, §531, in : A.G.Baumgarten, *Esthétique*, trad. par J.-Y.Pranchère, Paris, L'Herne, 1988.

l'imagination n'est pas une condition *suffisante* de l'invention, puisque là aussi le jugement est requis pour compléter la productivité imaginative. Il n'en reste pas moins que le génie artistique tire davantage de l'imagination que le génie scientifique, et qu'une forme trop stricte de jugement peut même étouffer l'invention ; le jugement doit *réguler*, et non pas détruire, l'impétuosité. Mais le jugement dont les arts ont besoin est moins le jugement portant sur la vérité, que ce type particulier de jugement qui est tourné vers la *beauté* artistique, et que l'on appelle le *goût*³².

Aussi fouillée soit-elle, la théorie de Gerard semble être arrivée trop tard. Elle a été lue de près — notamment par Kant, qui a eu accès à la traduction allemande de 1776 —, mais elle a été laissée de côté par les tendances les plus avancées de la réflexion sur l'art à cette époque. Pourquoi en a-t-il été ainsi ? On peut imaginer quelques éléments de réponse. Tout d'abord, la psychologie associationniste a perdu assez rapidement sa cote de popularité (sauf peut-être en Angleterre). L'entreprise de Gerard, qui est le résultat d'une longue gestation intellectuelle, relève d'un espace théorique qui était presque dépassé au moment même de sa naissance, à savoir celui du « froid » empirisme philosophique. De plus, l'esprit de « compromis » qui imprègne toute la pensée de Gerard contribue à la rattacher au passé. *L'Essay on Genius*, prétend opérer une conciliation entre la tradition artistique et poétique et les tendances les plus récentes, tout comme il tente de tenir ensemble l'invention scientifique et l'invention artistique. Au fond, ce n'est peut-être pas tant le dispositif théorique proposé par Gerard qui a fait l'objet d'un jugement négatif, que la conception de l'art et de la science qu'il présuppose en filigrane qui fait désormais l'objet d'un rejet radical. Il est apparu trop « conservateur » à ceux, de plus en plus

³² Pour approfondir les rapports entre le goût — qui vise l'aptitude de l'imagination, partiellement naturelle, partiellement acquise, à percevoir de manière fine et délicate le beau, le sublime, l'harmonie, la vertu, la nouveauté, etc. — et le génie, il faudrait examiner plus en détail l'autre ouvrage esthétique important de Gerard, *L'Essay on Taste*, paru en 1758 (et traduit en français en 1766).

nombreux, qui défendent désormais la séparation de l'art et de la science et qui défendent fortement l'« originalité » comme *valeur*. Le sort qui frappe la théorie de Gerard est ironique : elle se propose explicitement de revaloriser l'imagination dans les processus inventifs, mais elle est retardataire par rapport au mouvement d'autonomisation de l'imagination poétique qui commence à s'imposer ; elle vise à faire de l'invention un objet pour la réflexion philosophique, mais elle est perçue davantage comme un effort pour « contenir » la créativité que comme une tentative de la valoriser.