

Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis
École doctorale Pratiques et théories du sens
&

Université de Montréal
Département des littératures de langue française
Faculté des études supérieures

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

pour obtenir le grade de Docteur
en littérature française
présentée et soutenue par

Jean-Alexandre PERRAS

le 6 juin 2012

L'exception exemplaire :

Une histoire de la notion de génie du XVI^e au XVIII^e siècle

Codirecteurs de thèse :

M. Patrick WALD LASOWSKI (Université Paris 8)

M. Éric MÉCHOULAN (Université de Montréal)

Jury

M. Jean-Paul SERMAIN, Président
Mme Françoise GRAZIANI
M. Christian NADEAU

Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis
École doctorale Pratiques et théories du sens
&

Université de Montréal
Département des littératures de langue française
Faculté des études supérieures

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

Pour obtenir le grade de Docteur
en littérature française
présentée et soutenue par

Jean-Alexandre PERRAS

le 6 juin 2012

L'exception exemplaire :

Une histoire de la notion de génie du XVI^e au XVIII^e siècle

Codirecteurs de thèse :

M. Patrick WALD LASOWSKI (Université Paris 8)

M. Éric MÉCHOULAN (Université de Montréal)

Jury

M. Jean-Paul SERMAIN, Président
Mme Françoise GRAZIANI
M. Christian NADEAU

août 2012

© Jean-Alexandre PERRAS, 2012

Résumé

Cette thèse montre comment s'est constituée la figure du génie en France au cours des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, en mettant en évidence les paradoxes qui lui ont permis de devenir l'une des notions fondamentales de la modernité. Cette analyse s'articule autour de trois axes principaux. D'abord, il s'agit d'interroger les circonstances de l'invention du terme « génie » dans la langue française, en insistant sur son bagage culturel gréco-latin. La notion de génie apparaît alors comme intimement liée au génie de la langue française et à son histoire. Ensuite, l'analyse s'intéresse au rôle que la notion de génie joue dans le cadre régulateur de la théorie poétique à la fin du XVII^e siècle. Le génie, qui se définit alors comme une aptitude naturelle à l'exercice d'une régularité normée du faire, n'a cependant de valeur que si cette régularité est transgressée, dépassée. Cette relation fait apparaître le paradoxe social que représente le génie, considéré à la fois comme exceptionnel et exemplaire. Ce paradoxe du génie est ensuite analysé dans le cadre du développement des théories esthétiques au XVIII^e siècle, fondées sur une expérience communautarisante du beau. Cette problématique est étudiée au regard de l'intérêt des philosophes sensualistes pour le problème que constitue le génie, en particulier quant aux mécanismes de l'invention et de la découverte. À l'issue de ce parcours, il apparaît que le génie est à la fois problématique pour les théories qui tentent de le circonscrire et unificateur pour la communauté qu'il permet d'illustrer.

Mots-clés : Génie, aptitude, talent, singularité, exemplarité, communauté, poétique, esthétique, sensualisme, génie de la langue française, Querelle des anciens et des modernes.

Abstract

Title: *The exemplary exception: a history of the notion of genius from the 16th to the 18th century*

This dissertation shows how the figure of the *génie* was constituted in France over the course of the 16th, 17th and 18th centuries, by highlighting the paradoxes which allowed such a figure to become the fundamental notion of modernity. The analysis revolves around three main lines. First, the circumstances for the invention of the very term *génie* in the French language are examined by focusing on the Greco-Latin cultural background it carried along. As a result, the notion appears as intimately connected to the genius of the French language and its history. Secondly, the analysis focuses on the role this notion played within the normative framework of poetic production at the end of the 17th century. Paradoxically, the value of the *génie*, which was then defined as the natural ability for the exercising of a regulated technique of *poesis*, was inconceivable without the transgression of such a normative framework. This social paradox underscores the fact that a *génie* was, at once, considered both as exceptional and exemplary. Finally, this very paradox is analyzed further within the trajectory of the development of aesthetic theories, during the 18th century, which were founded on a community-defining experience of beauty. This specific issue is examined with reference to the interest sensualist philosophers displayed, in particular, for the mechanisms of invention and discovery. The investigation comes to the following essential conclusion: the *génie* was, at the same time, problematic for the theories that attempted to circumscribe it and unifying for the communities which were illustrated through it.

Keywords: Genius, history, 16th-18th centuries, France, singularity, exemplarity, community, poetics, aesthetics, sensualism, genius of the French language, Quarrel of the Ancients and Moderns.

Table des matières

Introduction	1
Première partie – L’invention du génie dans la langue française.....	13
Chapitre I - Le Génie dans la vernacule Gallicque	13
A) Contrefaire ou <i>locupleter</i> ? Réversibilité du <i>genie</i>	13
B) Le <i>Genius</i> romain, entre la chair et l’esprit.....	23
C) L’innovation et l’usage.....	32
D) <i>Aptum</i> et <i>aptitudo</i>	39
E) De l’usage au bon usage	45
F) Les génies des langues françaises.....	50
Chapitre II – « Ce que les latins appelleroient <i>Genius</i> » : génie poétique et génie de la langue	54
A) Culture de la langue et langue de culture.....	56
B) « Traduction scrupuleuse » et « traduction imitative » chez Thomas Sébillot	59
C) Deffence, et illustration du <i>Genius</i> françoys.....	62
D) <i>Genius</i> et imitation	76
Chapitre III - Les usages du génie : enquête lexicographique	85
A) Génie et nature : légitimité et chant de mémoire	87
B) <i>Genius</i> et <i>Dæmon</i>	95
C) Lexicographies du génie (XVII ^e -XVIII ^e siècles)	101
Chapitre IV – Le « génie » et le génie de la langue française.....	110
A) L’ <i>ingenium</i> , de la « nature engendrée » à « l’esprit inventif »	111
B) La langue française et le problème moral de l’ <i>engin</i>	122
C) Le « génie », produit du génie de la langue française	127
Seconde partie - Régularités.....	134
Introduction	134
A) Classicismes	134
B) Régularités.....	140
Chapitre V – Poétiques du génie	143
A) L’Autre de la règle	143
B) Libertinages de plume, ou les mauvais usages des muses	160

C) Assimiler la règle.....	180
D) Dépasser la règle : le cas du Sublime.....	193
Chapitre VI – Le singulier et le commun.....	210
A) L’encombrement des exemples.....	215
B) Régimes d’exemplarité.....	232
C) L’abeille et l’araignée.....	250
Troisième partie – L’expérience esthétique	265
Introduction	265
A) Le sentiment du génie	265
B) « Esthétique »	271
C) Expériences	276
Chapitre VII – Le génie du sentiment	287
A) Le génie, entre l’intelligible et le sensible	287
B) Pour une physiologie du génie de/dans l’Histoire.....	301
Chapitre VIII – Le génie à l’épreuve du sensualisme	323
A) Le génie, « supplément » du génie de la langue	326
B) Les hasards historiques de l’excellence.....	356
Chapitre IX – La mécanique de la découverte	375
A) Les sauts de l’analogie	377
B) Le flambeau du génie dans les « Lumières »	402
Conclusion.....	414
Bibliographie.....	i

Pour É. D. B.

Remerciements

Je remercie tous ceux qui ont contribué à la préparation de cette thèse : mes co-directeurs, MM. Patrick Wald Lasowski et Éric Méchoulan, dont les précieux conseils et les nombreux encouragements ont su tirer le meilleur de ma matière pensante, M. Marc-André Bernier, Mme Lucie Desjardins et M. Benoît Melançon, qui m'ont appuyé dans des moments toujours opportuns, mes collègues Érika Wicky et Michael Nafi, qui ont bien voulu m'apporter leur bienveillante assistance, mes parents et mes proches, dont l'appui indéfectible m'a si souvent été salutaire.

Cette thèse a reçu l'appui du Fonds québécois pour la recherche en sciences humaines.

Introduction

Le slogan publicitaire de l'entreprise Apple en 1997 se résume à deux mots : « Think different¹ » — avec la faute de grammaire. Ce slogan était inscrit sur une image représentant la figure d'un homme ou d'une femme célèbre, selon les multiples variations du concept proposé : Picasso, Gandhi, la Callas, Miles Davis, Einstein, Edison, la danseuse Martha Graham, etc. : il s'agissait de personnalités publiques généralement connues. Par association, le spectateur était censé reconnaître que les célébrités représentées ont en effet *pensé de manière différente*, et que c'est ainsi qu'elles sont devenues célèbres. Il pouvait aussi constater que « *penser différent* » transcende les considérations grammaticales : ce sont là des brouilles quand il s'agit de changer le monde.

La campagne publicitaire d'Apple comprenait aussi des capsules publicitaires télévisuelles. Parallèlement à un défilement d'images d'archives représentant des hommes et des femmes illustres du vingtième siècle provenant de tous les horizons, depuis la culture populaire jusqu'à la physique quantique, un narrateur récitait le texte suivant :

Here's to the crazy ones. The misfits. The rebels. The trouble makers. The round pegs in the square holes. The ones who see things differently. They're not found of rules. And they have no respect for the status quo. You can quote them, disagree with them, glorify or vilify them. About the only thing you can't do is ignore them. Because they change things. They push the human race forward. And while some may see them as the crazy ones, we see genius. Because the people who are crazy enough to think they can change the world, are the ones who do².

Les images documentaires qui défilent au moment de la narration correspondent au propos qui est tenu : la figure d'Einstein illustre la première phrase, Bob Dylan les deux suivantes, etc., en un rapport texte/image similaire à celui qui est mis en œuvre dans les affiches publicitaires de la campagne, mais dans le cas de ce

¹ Créé par l'entreprise californienne TBWA\Chiat\Day.

² Je cite d'après l'article de Ronald E. Shields, « The Force of Calla's Kiss: the 1997 Apple's Advertising Campaign "Think different" », *Text and Performance Quarterly*, no. 21, fasc. 3, 2008, p. 202-219, <http://dx.doi.org/10.1080/10462930108616170>, article consulté le 20 décembre 2011.

film publicitaire, le contraste entre les personnalités représentées est frappant : qu'ont en commun Einstein et Bob Dylan, Maria Callas et Gandhi ? Parfois, la surprise vient aussi du rapport qu'entretiennent le texte de la narration et l'image représentée : ainsi, au moment où le narrateur dit « We see genius », le spectateur voit une image représentant Jim Henson, le créateur du Muppet Show. Quel est le lien qui unit ces éléments disparates ?

La campagne publicitaire d'Apple mise sur des lieux communs de la culture populaire, ainsi que sur des valeurs fortes susceptibles de rehausser l'image de l'entreprise, dont les ventes connaissaient alors une forte décroissance³. Ce sont ces lieux communs et ces valeurs qui unissent les contrastes apparents, les ruptures de registre, les dislocations culturelles ramassées en un seul discours. Parmi ceux-ci, le *génie* a un rôle particulier. C'est cette valeur qui permet non seulement de rassembler un ensemble hétéroclite de personnalités provenant d'horizons divers, mais aussi qui donne l'occasion à une communauté ciblée de *se* reconnaître elle-même au moment où elle reconnaît le génie de Jim Henson.

Quel « génie » ? Il s'agirait d'une *différence*, qui se remarque dans la manière même de penser, de concevoir le monde, de sentir ; d'une *irrégularité*, génératrice de troubles et de désordres : le génie ferait ainsi *exception* au sein de la règle et du statu quo ; cependant, alors même qu'il se démarque par sa différence, il est reconnu dans sa distinction en faisant *nécessairement* l'objet d'une évaluation : il devient enfin, dans sa différence même, un lieu de *référence*, parce qu'il est le point de départ d'un progrès. Exceptionnel, ce génie est aussi *exemplaire*.

En octobre 2011, au moment de la mort du co-fondateur d'Apple, Steve Jobs, l'ensemble de la communauté journalistique, la classe dirigeante, mais également la communauté des usagers des machines d'Apple ont reconnu en cet industriel un *génie*. Or, cette reconnaissance s'est faite en reprenant très nettement les arguments de la campagne publicitaire de 1997 : Steve Jobs est un génie parce qu'il a changé le monde, son nom sera placé, avec ceux des Ford et des Edison, au rang des plus

³ Voir l'article de R. E. Shields cité, p. 202-204.

grands inventeurs de notre temps, c'était un être original et irremplaçable, etc.⁴ Cette concordance discursive est évidemment un signe que la campagne publicitaire « Think different » a touché au but, au point d'être si bien intégrée dans les discours, qu'elle contamine l'éloge funèbre de son instigateur. De manière plus générale, cependant, cela montre aussi que le génie est, dans la société actuelle, une valeur à la fois distinctive et unificatrice, un *lieu* qui permet à une communauté de reconnaître la singularité d'un individu et de lui rendre hommage ; ce qui, du même coup, permet à cette même communauté de se constituer en tant que telle. Le génie se distingue, mais rassemble tout à la fois : tel est l'un des paradoxes qui fondent sa valeur et qui obligent en même temps à questionner sans cesse la nature de cette valeur. On a aussi contesté le génie de Steve Jobs : le génie d'un individu en particulier ne fait jamais consensus, mais l'existence même du génie comme principe de distinction et d'excellence, comme moteur de changement et source d'originalité, comme exemple à suivre ou à vénérer, n'est pas remise en doute.

Ces éléments, tirés de l'actualité récente, permettent de situer le questionnement qui fera l'objet de cette étude historique sur les développements de la notion de génie en France sous l'Ancien régime. L'analogie proposée entre l'actualité et une époque plus lointaine a cependant ses limites et ne doit pas faire croire à une permanence d'une même notion de génie dans l'Histoire. Au contraire, comme d'ailleurs la plupart des notions qui qualifient d'une quelconque manière l'être humain, que ce soit en tant que tel ou par rapport aux phénomènes du monde, le génie est un être polymorphe, toujours dissemblable à lui-même, équivoque. Nous évaluons selon l'état toujours inquiet de nos besoins. Qu'en est-il aujourd'hui de la *prudence*, de la *générosité*, de la *virilité* ? Autant de valeurs, qui, comme le génie, ont toujours

⁴ Les exemples sont innombrables. Je renvoie cependant à l'article de Walter Isaacson (auteur d'une biographie sur Jobs) paru dans le New York Times du 29 octobre 2011, « The Genius of Jobs », <http://www.nytimes.com/2011/10/30/opinion/sunday/steve-jobs-genius.html?pagewanted=all>, à la réponse qu'en a faite Malcom Gladwell, « The Tweaker, Steve Jobs' real genius », parue dans l'édition du 14 novembre 2011 de *The New Yorker*. http://www.newyorker.com/reporting/2011/11/14/111114fa_fact_gladwell?currentPage=1, ainsi qu'à l'article de l'AFP repris dans la plupart des journaux français, dont *Le Point*, qui titrait, le 6 octobre 2011 « Steve Jobs, génie visionnaire d'Apple qui a changé le monde, est mort » : http://www.lepoint.fr/ces-gens-la/steve-jobs-genie-visionnaire-d-apple-qui-a-change-le-monde-est-mort-06-10-2011-1381374_264.php. Cet article cite les commentaires de politiciens, qui reprennent tous les arguments de vente de la campagne publicitaire de 1997. Ces sites ont été consultés le 20 décembre 2011.

cours, mais sous de nouvelles figures, après avoir subi d'innombrables refontes. D'où l'intérêt de proposer une étude historique, qui rend compte des *transformations* de la notion de génie, au moment sans doute le plus mouvementé de sa longue histoire.

*
* *

Le génie est, depuis son invention au cours de la Renaissance jusqu'à nos jours, l'objet d'instrumentalisations qui cristallisent de nombreux paradoxes situés au cœur de la pensée et de la culture occidentales, en particulier en ce qui concerne la manière dont se conçoivent la pratique des arts et des sciences, l'institution de leur valeur et leur rôle au sein de la communauté. Cette situation centrale, qui s'étend sur plusieurs siècles, fait du génie une notion à travers laquelle il est possible de mettre en lumière l'existence et les modes d'articulation de ces paradoxes.

Puisque le génie est sans cesse redéfini et problématisé tout au long de son histoire en fonction de son utilisation au sein de différents types de discours et mis en jeu de manière toujours renouvelée comme instance d'autorisation et de légitimation, il ne peut se concevoir comme une valeur en soi immuable, mais doit sans cesse être resitué dans les multiples contextes de son usage et de ses mises en scène. Étant donnée la complexité des réseaux de sens dans lesquels la notion de génie se trouve impliquée, cette thèse ne cherchera donc pas à appréhender son histoire dans sa totalité, ni à constituer une somme englobante de toutes ses implications théoriques et pratiques au cours des siècles.

Constituer une histoire totalisante de la notion de génie de l'Antiquité à nos jours ne pourrait en effet se faire, dans les limites imparties à l'exercice de la thèse, qu'au prix de généralisations qu'il a semblé préférable d'éviter. L'étude précise des contextes dans lesquels le génie est instrumentalisé permet de mieux rendre compte de la manière dont on conçoit le génie à un moment déterminé en déployant les réseaux de sens dans lesquels il est inclus, et d'interroger les moyens par lesquels cette conception même est possible. L'étude historique d'une notion comme celle de génie doit tenir compte en effet du contenu des discours dans lesquels elle se trouve problématisée, de même que de la manière dont cette problématisation est mise en œuvre, reçue et interprétée. Il ne s'agit pas seulement de faire une histoire de la seule *idée* de génie sans tenir compte de sa transmission, mais aussi de concevoir sa

problématisation comme étant intrinsèquement liée aux moyens et aux conditions de sa mise en œuvre.

Sans rouvrir trop longuement le volumineux dossier des critiques adressées à l'histoire des idées, dont Michel Foucault a montré les faiblesses historiographiques dans son *Archéologie du savoir*⁵, notons seulement qu'il n'est pas d'« idée » de génie sans médiations autant diverses que complexes, parce que « génie » est d'abord un *mot*, qui *en tant que tel* pose problème. Il importe donc de s'intéresser de près autant aux processus de légitimation de ce *mot* dans la langue française qu'à l'ensemble des mécanismes par lesquels il a été valorisé, de manière à devenir lui-même une instance de valorisation. C'est pour cette raison qu'il semble préférable de faire plutôt une histoire de la *notion* de génie, davantage que de son *concept* ou de son *idée* : prise dans l'acte de connaître (« notion » vient de *notum, noscere*), la notion de génie est toujours inscrite dans un *processus* de définition, d'adaptation, et c'est davantage à ce mouvement qu'à une fixité conceptuelle que cette étude s'intéresse. Entendu comme une *notion*, le génie peut ainsi se comprendre comme un phénomène plurivoque, toujours travaillé par les discours dans lesquels il est impliqué, discours qu'il travaille au retour de l'intérieur, souvent comme un véritable *problème*, au sens où il fait apparaître leurs tensions internes et leurs contradictions, comme un révélateur met en évidence les composants d'agglomérats complexes. Notion problématique, donc, que celle de génie. Pour rendre compte de cette complexité historique et de ce caractère problématique, il est nécessaire d'ouvrir sensiblement le champ de l'« histoire des idées » aux différentes conditions d'énonciation et de réception des discours, sans toutefois prétendre constituer une histoire totalisante de cet écheveau complexe dans lequel la notion de génie se trouve impliquée.

La notion de génie, en raison de sa longue durée historique et de son importance tant dans les systèmes esthétiques que dans les schèmes de représentation sociologique et politiques, a bénéficié d'une très grande fortune critique, dont il ne s'agit évidemment pas ici de rendre compte exhaustivement ; aussi, convient-il plutôt d'en retracer les grandes lignes. Au milieu du XX^e siècle, les thèses fondatrices de

⁵ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Roger Zilsel et d'Hubert Sommer⁶ ont posé d'importantes fondations pour la recherche subséquente, en montrant l'importance de la notion dans l'histoire sociale et dans l'histoire des idées de l'Antiquité à la Renaissance (Zilsel), puis de la Renaissance aux Lumières (Sommer). Par la suite, de nombreuses études⁷ se sont particulièrement intéressées à l'analyse historique des développements de la notion au XIX^e siècle, où le Romantisme magnifie cette figure essentiellement comprise comme un *écart* et une exaltation de « l'individu créateur⁸ ». En effet, le problème du génie, comme l'a bien montré Roland Mortier⁹, est intimement lié en particulier aux transformations parallèles de la notion d'« originalité », qui est investie d'une valeur positive que les siècles précédents étaient loin de lui conférer. Avec les développements de l'esthétique tout au long du XVIII^e siècle, la notion de génie acquiert une consistance nouvelle, qu'a longuement analysée Annie Becq dans sa *Genèse de l'esthétique française moderne*¹⁰. Liée à l'idée d'« énergie¹¹ », de « sublime¹² », la notion de génie est également fondamentale dans la constitution de l'idée de « nature » aux XVII^e et XVIII^e siècles¹³, à l'histoire de la langue et à l'avènement de l'idée de nation¹⁴, à la question des genres¹⁵, etc. En somme, la notion

⁶ Roger Zilsel, *Le génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, traduction de Michel Thévenaz, préface de Nathalie Heinich, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 1993 [1926], Hubert Sommer, *Génie : zur Bedeutungsgeschichte des Wortes von der Renaissance zur Aufklärung*, préface (en langue française) de Michael Nerlich, Frankfurt & Main, N-Y, Peter Lang, 1998 [1943]. Voir le résumé français de la thèse de Sommer par Paul Zumthor, dans son article « À propos du mot génie », in *Zeitschrift für romanische Philologie*, no. 66, 1950, 170-201.

⁷ Voir en particulier l'ouvrage de Pierre Grappin, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Paris, PUF, 1952, le collectif dirigé par Penelope Murray, *Genius : the history of an idea*, New-York, B. Blackwell, 1989.

⁸ Récemment, Nathalie Kremer a dirigé un collectif, *Le génie créateur à l'aube de la modernité (1750-1850)*, in *Revue des sciences humaines*, no. 303, 2011, qui retrace le rapport entre le génie, l'invention et le pouvoir créateur.

⁹ Roland Mortier, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Paris, Droz, 1982.

¹⁰ Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice*, Paris, Droz, Paris, Albin Michel, 1994.

¹¹ Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.

¹² Baldine Saint-Girons, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquières, 2005, et *Les monstres du sublime : Victor Hugo et le génie de la montagne*, Paris, Paris-Méditerranée, 2005.

¹³ Bernard Tocanne, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle : contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris, Klincksieck, 1978, et Jean Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris, Flammarion, 1970.

¹⁴ Gilles Siouffi, *Le génie de la langue française : études sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'Âge classique*, Paris, Champion, 2010 et Marc Fumaroli, « Le génie de la langue française », in *Les Lieux de Mémoire*, Pierre Nora (dir.), vol. III, 1994, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 4623-4685.

de génie est omniprésente dans de nombreuses études qui s'intéressent à un aspect particulier de l'histoire des idées, de la philosophie ou de la littérature, de sorte qu'elle apparaît comme un point focal vers lequel convergent de nombreux aspects de la pensée moderne occidentale.

Après ces nombreuses études dans lesquelles la question du génie est fréquemment évoquée, il s'agit plutôt de recentrer le propos autour de la notion même de génie, en faisant de cette notion une sorte de prisme qui permet de mettre en évidence les problèmes qu'elle n'a cessé de poser à partir de son apparition dans la langue française. Cette thèse permettra ainsi de combler quelques lacunes de la recherche sur la question, alors que les principales analyses qui l'abordent se concentrent principalement sur l'articulation entre les XVIII^e et XIX^e siècles, ce qui ne permet pas de bien mesurer l'importance qu'acquiert la notion au cours des deux siècles précédents.

Ces lacunes, il serait cependant impossible de les combler toutes. Dans l'impossibilité de tout dire du génie tant il soulève de questions au cours de la période étudiée, force est de délimiter le terrain de l'enquête, de fractionner artificiellement une réalité complexe, ce qui conduit nécessairement à la simplifier et à la dénaturer. De plus, le génie nous apparaît aujourd'hui avec une telle force d'évidence, qu'il semble avoir toujours existé, et que les valeurs qu'on lui attribue ont de tout temps été les mêmes. Étudié dans cette perspective a-historique, le génie apparaîtrait comme l'un des problèmes fondamentaux de l'être humain confronté à sa propre excellence, à la dure inégalité de sa nature. Cette manière d'appréhender le génie masquerait cependant les enjeux d'une réalité complexe et historiquement déterminée. Il ne s'agit pas cependant de chercher à constituer une *genèse* du génie, en dépit de la redondance, suggestive du point de vue de l'étymologie, que constituerait une telle méthode. Étudier la genèse d'une notion, d'une discipline ou d'une pratique suppose que ce qui précède n'est *pas encore* ce qui est à venir, et implique une finalité historique qui empêche de concevoir toute l'importance de ces phénomènes pour

¹⁵ Voir le collectif dirigé par Alain Goldschläger, Yzabelle Martineau et Clive Tomson, *Règles du genre et inventions du génie*, actes du colloque international de l'Université de Western Ontario, London (Ontario, Canada), Mestengo Press, 1999.

leurs contemporains. La justification de leur succession dans le temps n'est pas nécessairement d'ordre téléologique. Rien n'empêche que certains d'entre ces phénomènes historiques puissent parfois subir une dégénérescence par rapport à leur ancienne plénitude ou complexité, que d'autres, en s'inscrivant dans la longue durée historique, fassent simplement l'objet de constantes réadaptations qui réactualisent leur valeur et leur utilité au sein des sociétés et des cultures, ou bien encore que certains d'entre eux, longtemps oubliés et obsolètes, réapparaissent tout à coup dans le cours du temps, en constituant un intérêt renouvelé dans des emplois auxquels ils n'étaient pas nécessairement destinés.

C'est pour ces raisons qu'il convient non seulement de limiter la période étudiée, mais aussi de restreindre le champ de l'enquête à quelques épisodes exemplaires, particulièrement révélateurs dans l'histoire de la notion de génie, en ce qu'ils cristallisent les problèmes qu'elle pose dans des circonstances précises qu'il s'agit de déployer et de comprendre, en mettant par là en évidence l'importance que prend la notion au sein d'un régime plus large de pensée et de représentations.

D'abord, il s'agit d'interroger le rôle fondateur que la notion de génie entretient avec la langue française, en concentrant l'analyse sur les années qui avoisinent l'apparition du terme dans la langue vernaculaire, au milieu du XVI^e siècle. Ensuite, cette étude se concentre sur une période qui s'étend entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècles, soit à un moment de bascule entre ce que l'on pourrait appeler, avec François Hartog, deux « régimes d'historicité¹⁶ » : le « Classicisme français » et les « Lumières ». La notion de génie travaille de l'intérieur ces deux moments historiques, alors que point, dans les discours et les pratiques, un nouveau rapport au temps et à l'Histoire. Au sein de cette discontinuité historique, elle conserve cependant toute son importance et sa pérennité. En étant sans cesse redéfinie à la faveur de ses multiples instrumentalisation, la notion fait toutefois l'objet de nouvelles problématisations, de sorte qu'elle s'inscrit à la fois dans une rupture et une continuité historiques. Il faut donc s'interroger sur la permanence que présente l'importance de la notion de génie au sein de cette

¹⁶ Voir François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

discontinuité historique, et évaluer les conséquences de ces déplacements sur les rôles et les fonctions qu'on lui attribue.

Pour ce faire, il convient donc d'isoler au cours de cette période des moments clefs, qui constitueront autant d'exemples et permettront de montrer comment la notion de génie a ponctuellement été mise en œuvre au sein de discours poétiques, esthétiques ou politiques, qui sont autant de modes de représentation des communautés et des individus au sein de régularités diverses. La singularité de ces exemples servant à représenter et à illustrer une totalité complexe, constituée d'un enchevêtrement de notions et de valeurs, est précisément l'une des fonctions principales du génie, en particulier à la fin du XVII^e siècle, alors que la singularité est d'emblée pensée dans son rapport à une norme générale et à une communauté constituée de valeurs et de pratiques fédératrices. Au sein de l'ensemble des expériences individuelles qui constitue la tradition dans laquelle il s'agit de s'inscrire, ou encore dans l'infinie variété de la Nature et de ses formes toujours changeantes, le génie assure alors un office critique, en sélectionnant et en disposant le meilleur pour en constituer la matière de ses inventions ; mais en même temps, par son exemplarité, il forme une régularité et donne du sens au contemporain en l'inscrivant dans l'Histoire et dans le monde. C'est cette structure de l'exemplarité et cette logique de l'illustration qu'il s'agit de reprendre, en interrogeant le rapport paradoxal qu'entretient la singularité du génie avec les diverses formes de régularité qu'il constitue. Cet emploi anachronique des formes du passé, qui tisse un lien analogique entre l'objet étudié et les questions servant à le problématiser, permet donc de mettre méthodologiquement à l'épreuve le fonctionnement d'une des caractéristiques fondamentales du génie entre les XVII^e et XVIII^e siècles : son rôle de paradigme.

À travers cette fonction paradigmatique, le génie s'avère être une instance servant essentiellement à établir du lien entre des valeurs apparemment contradictoires : au XVII^e siècle, c'est par lui que la tradition des siècles passés peut s'accorder avec les bienséances et les sensibilités des différentes époques, par lesquelles elle se trouve actualisée ; par lui aussi que les aléas de l'Histoire trouvent les voies de la vraisemblance qui lui procurent son rôle d'exemple ; par lui encore que les innovations et les transgressions peuvent être intégrées à l'usage. Cette fonction paradigmatique serait ainsi la nature du rapport que le génie entretient

généralement à toute forme de régularité : ce faisant, il serait à la fois la condition préalable à l'assimilation de la règle et la raison suffisante de son dépassement. Le génie ne serait-il pas alors l'exception qui constitue la règle ? Qu'elle soit de l'ordre de la construction rhétorique et de la mise en scène du discours, ou un effet de réception et d'intronisation collectives, l'autorité que constitue le génie deviendrait ainsi l'instance par laquelle il est possible de fonder une régularité générale à partir d'une expérience singulière et exemplaire du monde.

La Querelle des anciens et des modernes apparaît comme le moment privilégié pour observer ces problèmes, puisqu'elle constitue une crise de l'évidence du rapport entre le contemporain et la tradition, jusqu'alors résolu par la fonction exemplaire du génie. On assiste en effet dans ces débats à une redéfinition de sa fonction médiatrice, alors qu'il ne s'agit plus pour le génie d'assurer le lien entre la tradition et le contemporain, mais, plus immédiatement, en instituant une autre forme de lien et en constituant un autre type de paradigme, d'imiter non plus l'exemple des grandes œuvres laissés par la tradition, mais la Nature même. Si la « bonne nature » des praticiens était d'abord conçue comme une condition préalable à l'exercice des arts oratoire et poétique, elle devient dès lors la légitimation par laquelle le poète ou l'orateur s'érigent eux-mêmes en autorités de leur discours. Ce déplacement ne va pas sans générer des conflits entre les différents publics et ces autorités qui semblent s'autoproclamer : dans le passage entre l'invention imitatrice et l'invention créatrice transparait la difficile négociation entre la nouveauté et l'usage, entre la profération singulière d'un discours et le relatif statu quo de la doxa. La Querelle des anciens et des modernes peut donc se concevoir comme le point de passage entre deux régimes d'historicité, étant donnée la réévaluation qu'elle met en jeu, qui concerne le rôle de la tradition antique dans l'inscription historique des sociétés modernes.

Mais à travers ce nouveau rapport au temps et à l'autorité de l'exemple, c'est aussi un autre rapport à la représentation qui est mis au jour à travers ces débats, de sorte que s'institue parallèlement ce qu'on pourrait appeler un nouveau régime de valorisation de la représentation, au sein duquel le génie a encore une fois toute son importance. Le changement de perspective introduit par ce que l'on nommera la « philosophie esthétique » au sein du régime de légitimation que constitue le génie concentre l'attention des « amateurs d'art » sur l'*effet* que produit une œuvre sur son

public, plutôt que sur la *manière* dont elle s'inscrit dans un ou plusieurs niveaux de régularité (arts poétique et rhétorique, tradition, histoire, vraisemblance, bienséances, usages ou bon usage, etc.) Ce changement de perspective, par lequel prévaut la réception des œuvres d'art au détriment de leurs règles de production et d'inscription dans la communauté, constitue donc une rupture par rapport à l'attribution des valeurs des œuvres d'art, de même qu'en ce qui concerne les discours qui les autorisent. Cependant, au sein de cette rupture dans les sensibilités, les discours et les pratiques, la notion de génie semble de prime abord constituer une continuité, en ce qu'elle conserve l'ensemble des fonctions qu'elle a acquises tout au long du XVII^e siècle. En effet, il s'agit toujours d'une instance d'autorisation fondée sur une aptitude naturelle, d'un critère d'excellence et de distinction par lequel les nations s'inscrivent dans la régularité de l'Histoire. Mais avec ce changement de perspective, la notion acquiert une dimension nouvelle : le génie devient aussi la cause par laquelle s'expliquent les affects générés par les « ouvrages de l'esprit ». On assiste alors à de nouvelles instrumentalisation de la notion de génie : ainsi, en dépit des déplacements historiques et de la mise en place de nouveaux rapports à l'Histoire et à la représentation, le problème du génie reste toujours d'une insistante actualité. Cette longue durée permet de le considérer comme une sorte de « notion focale », autour de laquelle s'articule l'ensemble des transformations que l'on peut repérer entre les XVII^e et XVIII^e siècles ; mais c'est aussi la fonction adaptatrice du génie qui lui assure cette position centrale parmi les différents discours en dépit de leurs transformations, d'où résultent à la fois son importance et sa permanence.

Le déplacement qui s'opère alors dans le régime de la représentation implique que l'on s'intéresse davantage à ses modes de fonctionnement et à la nature de son activité. Ce qui a longtemps été très sommairement défini comme une simple valeur servant à autoriser les discours devient désormais l'enjeu de questionnements philosophiques qui cherchent à le définir selon des critères rationnels. D'abord défini comme un donné naturel préalable (essentiel à l'exercice de l'art, mais exclu du champ de ses questionnements), le problème du génie se pose dans des termes relevant des mécanismes de l'esprit (et non plus uniquement de tradition et d'usage). La philosophie tente de porter sur le génie un regard renouvelé, qui cherche à répondre de façon critique aux problèmes que soulève la question de l'équilibre des

facultés géniales, tout en se confrontant à la difficile distinction entre la *fabrique* usuelle des idées communes et celle qui sont marquées par le sceau du génie.

À travers cet intérêt pour le fonctionnement du génie s'exprime le désir de comprendre et d'expliquer les raisons de cette distinction fondamentale ; mais déjà, par le fait même que la question soit posée en ces termes, on peut constater la différence fondamentale des problèmes que soulève le génie selon la nature de son instrumentalisation et du regard qui est porté sur lui. En moins de cent ans, on assisterait dès lors au passage d'une réflexion qui s'intéresse au génie comme talent particulier, une sorte de *maestria* propre à un exercice précis (en général difficile parce qu'il demande un équilibre précaire entre un art et une nature), à une conception du génie comme principe distinctif d'une excellence, qui se fonde sur une différence de valeur par rapport au commun des hommes, alors même qu'elle donne une valeur à leur communauté. Les implications de ce déplacement ramèneraient ainsi cette réflexion à son point de départ : le génie, tel qu'il est envisagé ici, engage-t-il nécessairement une rupture dans les domaines constitutifs de la tradition et de l'usage ? Rien n'est moins sûr, et ce ne serait pas le moindre paradoxe du génie de n'être jamais véritablement *para-doxal*.

Première partie – L’invention du génie dans la langue française

Chapitre I – Le Genie dans la vernacule Gallicque

A) Contrefaire ou *locupleter* ? Réversibilité du *genie*

Les historiens de la langue française attribuent à François Rabelais la responsabilité d’y avoir introduit le premier le mot « genie », en 1532, date de la parution lyonnaise de *Pantagruel*¹. Plus qu’un simple fait historique, qu’on aurait établi faute d’avoir rencontré en amont d’autres occurrences du terme², cette date et ce lieu de naissance constituent une origine, et à ce titre, ils méritent bien sûr d’être interrogés de près. Une origine est toujours une convention, le fruit d’un consensus. Il faut, pour qu’une pareille entente s’établisse entre les historiens de la langue, que des marques perceptibles fassent reconnaître « l’originalité » d’un moment, l’importance d’un geste ou d’un discours. Le caractère particulier justifiant que le texte de Rabelais accède à ce rôle fondateur dans l’histoire du mot « génie » est dû sans doute à la vive

¹ Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique & historique du français*, Paris, Larousse, 1993 [1964] ; Alain Rey dir., et. al., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, [1992] ; Paul Imbs, *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Paris, Éditions du CNRS, 1971-1994.

² Une recherche lexicale dans les données textuelles de littérature française informatisées FRANTEXT (Nancy, Institut national de la langue française, CNRS), montre cependant que « genie » est attesté avant 1532 : chez Guillaume Flameng, dans la *Vie et passion de saint Didier*, en 1482, et chez Saint-Gelais, dans sa traduction de l’*Énéide*, vers 1500. (Ce dernier est cité par Anne Slerca, « À propos des néologismes des Rhétoriciens », in *Les Grands Rhétoriciens*, Actes du V^e Colloque international sur le Moyen Français, vol. I, Milano, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, 1985, p. 66.) Une telle recherche ne peut évidemment procurer un résultat exhaustif. Même partiel, celui-ci met cependant en évidence le décalage entre le consensus des historiens et la pratique de la langue. Il appartient toutefois au *Pantagruel* d’avoir mis en scène la naissance du mot « genie » avec assez de force dramatique pour qu’on l’érige en origine.

polémique qu'il met en scène, et ce n'est bien sûr pas un hasard si cette polémique concerne, en premier lieu, le langage³.

Nous sommes donc au chapitre VI du roman de Rabelais, qui raconte « Comment Pantagruel rencontra un Limosin, qui contrefaisoit le langaige François⁴ ». Ce Limousin est un « escolier tout jolliet » arrivé de l'Université de Paris dont il imite les usages, en parlant un français mêlé de latin qui le rend incompréhensible, comme s'il s'agissait de quelque imprécation diabolique ou du discours d'un fou. Le mystère a cependant tôt fait d'être expliqué par l'un des gens de Pantagruel, qui démêle ce qui était d'abord confondu :

Seigneur sans doute ce gallant veult contrefaire la langue des Parisians, mais il ne faict que escrorcher le latin et cuide ainsi Pindariser, et luy semble bien qu'il est grand orateur en François : par ce qu'il dedaigne l'usance commun de parler⁵.

Ce réquisitoire, auquel devra répondre l'écolier limousin, s'articule autour de deux chefs d'accusation. D'abord, ce qui est évoqué à travers ce passage est la bonne manière d'user du savoir. L'écolier est un pédant qui étale une culture latine non digérée et par conséquent indigeste, puisqu'elle a pour effet de nuire à la qualité la plus immédiate du langage, son intelligibilité. Puis, comme il n'est pas intégré, ce savoir est un masque, emprunté à une institution qui elle-même est coupable de cette mauvaise pratique : l'Université de Paris. Double masque donc, double manque contre l'idéal d'une science rendue naturelle et pleinement digérée. Cet idéal, dont la lettre de Gargantua au chapitre VIII établit le programme, s'y résume dans une maxime que la postérité a retenue : « Sapience n'entre point en ame malinvole, et

³ L'épisode de l'écolier limousin s'inscrit dans les débats lexicaux et grammaticaux de son temps, qui cherchent à la fois à régler et à illustrer la langue française. Sur la place de Rabelais dans ces débats, voir en particulier Mireille Huchon, *Rabelais grammairien*, Genève, Droz, *Études rabelaisiennes*, Tome XVI, 1981, p. 1-22 ; Myriam Marrache-Gouraud, « Hors de toute intimidation » *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, *Études rabelaisiennes*, Tome XLI, 2003, p. 21-44 ; Christophe Clavel, « Dithyrambe pour un massacre. Création lexicale et esthétique des genres », *Études rabelaisiennes*, Genève, Droz, Tome, XLIV, 2006, p. 13-30, et, du même « Création lexicale et performance satyrique. Un exemple entre empirisme et prototype », *La langue de Rabelais, la langue de Montaigne*, Actes du colloque de Rome de septembre 2003, éd. par Franco Giaccone, Genève, Droz, *Études rabelaisiennes*, Tome XLVII, 2009, p. 197-233.

⁴ François Rabelais, *Pantagruel*, VI, éd. critique de Floyd Gray, Honoré Champion, Paris, 1997, p. 89.

⁵ Rabelais, *Pantagruel*, VI, *op. cit.*, p. 90-91.

science sans conscience n'est que ruine de l'âme⁶. » Le comble de l'inconscience en cette matière est sans doute l'inintelligibilité. Qu'est-ce qu'une science qui ne peut se communiquer faute de pouvoir être entendue ? C'est, comme lorsque les métaphores vont trop loin, une marque de folie, et cette folie est d'autant plus ridicule qu'elle est ici empruntée et contrefaite. Elle démontre un manque de prudence complet, un total irrespect d'une saine et convenable circulation du savoir ; en somme, exactement l'inverse de ce que devrait produire la saine émulation : l'accomplissement de soi-même. L'écolier imite les mauvais usages d'un corps, il est aussi fou que le dernier des moutons de Panurge qui s'en va se jeter dans la mer à la suite de ses semblables, si ce n'est que ce corps est un corps d'emprunt. Dès lors, ce qui résulte de ce mauvais usage du savoir, ce n'est pas seulement une incompréhensibilité inconvenante et imprudente, mais aussi une double dénaturation : l'écolier limousin n'est plus lui-même, et parle une fausse langue, qui à force d'être mêlée, n'est ni française ni latine, mais plutôt latin écorché, et « parisian » contrefait.

Le « naturel » est également au centre de cette accusation, à travers le second chef qu'elle développe, qui concerne cette fois l'éloquence. L'usage du latin dans la langue française est pour l'écolier limousin une manière de montrer non seulement son savoir, mais aussi sa distinction dans le domaine du bien dire. C'est pour cette raison qu'il « dedaigne l'usance commun de parler », et cherche plutôt l'extraordinaire et le grandiloquent, qualités du discours auxquelles renvoie la figure de Pindare. « Pindariser » est d'ailleurs dans ce contexte riche de significations, puisque dans le *Dictionnaire Latin-françois* de Robert Estienne, le terme a le sens de « disputer de manière sonore, c'est-à-dire parler avec arrogance, et d'une voix véhémence qui cherche à recueillir les applaudissements⁷ ». Ainsi, l'écolier limousin cherche à contrefaire l'orateur en *faisant du bruit*. Pindare est également la figure par excellence du poète inspiré par le *furor* ; c'est le contraire de la sobriété et du naturel

⁶ Rabelais, *Pantagruel*, chapitre VIII, « Comment Pantagruel estant à Paris receut lettres de son pere Gargantua, et la copie d'icelles », éd. citée, p. 105-111. Les chapitres VI, sur l'écolier limousin et VII, sur la librairie Saint-Victor, servent donc de contre-exemples à ce programme.

⁷ Robert Estienne, *Dictionnaire latin-françois*, Paris, R. Estienne, 1546, cité par Jean-Eudes Girot, *Pindare avant Ronsard*, Genève, Droz, 2002, p. 240.

oratoire⁸. Or, le *furor*, on le verra chez Du Bellay, est un éthos particulièrement inadapté à l'enrichissement des langues vernaculaires.

D'autant plus que le *furor* de l'écolier est feint, puisqu'il ne se trouve que dans les mots employés, dans leur rareté, dans leur « préciosité » dira-t-on plus tard. Ce n'est pas de l'éloquence, c'en est le jargon, l'apparence, sans en avoir la qualité ; ce n'est pas du *furor*, c'en est le masque. Cette prétention au bien dire et au savoir ne peut qu'être extrêmement ridicule de la part d'un écolier *limousin*, puisqu'elle correspond à un masque visiblement trop grand pour son caractère et pour la simplicité de son origine⁹.

C'est ce ridicule et cette prétention que cherche à dévoiler le réquisitoire adressé à Pantagruel contre le faussaire écorcheur de latin. Cette accusation est cependant jugée injuste (et mal tournée) par l'écolier limousin :

Seignor missayre, mon genie n'est point apte nate à ce que dict, ce flagitiose nebulon, pour escorier la cuticule de nostre vernacule Gallicque, mais vice versemment je gnave opere et par vele et rames je me enite de le locupleter de la redundance latinicome¹⁰.

L'accusation, on l'a vu, porte sur la personne de l'écolier limousin, car comme contrefacteur, il pêche avant tout contre le *naturel* : celui de la langue, et le sien propre. L'écolier veut passer pour ce qu'il n'est pas, en empruntant maladroitement le jargon de l'éloquence et du savoir. Or, la défense montre qu'il ne s'agit ni d'écorcher le latin, ni de contrefaire quelque jargon que ce soit ; bien au contraire, il s'agit de s'employer avec zèle à enrichir, à illustrer la langue française, par le moyen de l'abondance du vocabulaire latin. Et ce travail diligent sur la langue s'appuie sur un « genie », qui est « apte nate » à cette mission. Dans un contexte

⁸ Voir Jean-Eudes Girot, *Pindare avant Ronsard*, op. cit., p. 235-269

⁹ Gérard Defaux, dans son ouvrage sur *Pantagruel et les sophistes*, *Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVI^e siècle*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973, p. 84, rappelle que le Limousin est à l'époque, et encore chez Molière, « le type du lourdaud, du benêt épais, homme, comme Pourceaugnac, “à donner dans tous les panneaux qu'on lui présentera”, rustre qui ignore tout des raffinements de politesse. » Il y a donc une antithèse cocasse entre l'origine limousine de l'écolier et sa pédanterie, doublement déplacée.

¹⁰ Floyd Gray donne de ce passage la traduction suivante : « Seigneur, messire, mon génie n'est point né apte à ce que dit cet injurieux [deshonorant] vaurien, pour écorcher l'épiderme de notre langue vernaculaire française, mais à l'inverse, je prends soin et par voiles et rames je m'efforce de l'enrichir de la surabondante chevelure latine. » Rabelais, *Pantagruel*, éd. cit., p. 91, n. 3.

réquisitorial où ce sont la facticité et le non-respect de l'usage qui fondent l'accusation, ce « genie » vient littéralement à point nommé, car ce que « apte nate » désigne est l'inverse exact du masque d'éloquence et de savoir dont l'écolier est accusé de faire montre, le contraire d'une ridicule singerie. L'aptitude fondée sur un naturel est en effet l'autorisation qui sert à renverser le cours de l'usage, la compétence spécifique qui en procure l'accréditation, et ce fondement suffit à faire du discours abondant de l'écolier un discours *convenable*. Car, comme on le verra, *apte* est aussi ce qui est bien lié (*aptare, aptum*), et cette liaison ne concerne pas seulement le potentiel d'un individu à exercer une activité, mais aussi, à un niveau rhétorique, la nature du discours et les circonstances de sa profération.

L'écolier limousin suppose que le fondement naturel de son « genie » suffit à faire d'une *aptitudo* un *aptum*. Pour reprendre une formule propre au vocabulaire du Palais, l'écolier se déclare *apte et idoine* à illustrer la vernacule gallique, et donc que cette manière d'illustrer est convenable, précisément parce que son « genie » est né pour *cela même*. Je ne suis pas coupable, mais louable ; je n'écorche pas, j'illustre ; je ne singe pas, mais j'agis selon la nature de mon genie.

Dans ce renversement qui vise à invalider les termes de l'accusation, le « genie » joue un rôle de pivot, au moyen duquel l'artifice peut devenir naturel ; le ridicule, éloquence ; l'inconvenance, usage nouveau. Mais cette réversibilité du « genie » est une propriété dangereuse, car à tout moment, on peut la faire jouer contre lui, et soutenir que cette prétention est le comble de l'artifice et du ridicule.

Pour l'instant, nous pouvons voir que c'est par le « genie », et en raison de cette « aptitude de naissance », que l'écolier limousin peut établir la validité de son usage de la langue. Le « genie » de l'écolier rend légitime cette pratique singulière, c'est l'autorité sur laquelle elle se fonde. Le critère de cette légitimation ne repose pas sur l'intelligibilité du langage, en accord avec l'usage commun, mais sur un « genie » personnel. Mon genie, dit en somme la défense, a autant de valeur que l'usage et il se passe de produire un langage à tous intelligible ; le fait qu'il soit fondé en nature suffit. L'autorité auto-procurée par cette instance singulière, lorsqu'elle est mise en rapport avec l'usage, peut bien sûr sembler quelque peu outrancière.

Pantagruel, qui s'est constitué juge de l'affaire, sanctionne sévèrement l'affectation démesurée de l'écolier limousin. Il le saisit à la gorge en menaçant l'écorcheur de l'écorcher « tout vif », et lui, saisi de frayeur, implore sa clémence dans le plus pur dialecte de son pays. « A quoy dist Pantagruel. A ceste heure parles tu naturellement, et ainsi le laissa¹¹. » Le jugement de Pantagruel dépasse évidemment ce cas particulier. Ne dit-il pas en effet : « par dieu [...] je *vous* apprendray à parler » ? Il s'agit d'abord pour Pantagruel de désamorcer la singularité par laquelle l'entreprise d'innovation prétend se justifier. Cependant, ce n'est pas là une pratique relevant d'un seul individu, mais le fait d'une institution (la Sorbonne), et d'un jargon que l'écolier ne fait qu'imiter. Ce simple pronom, qui ramène l'individu à la collectivité à laquelle il appartient (et encore est-ce à tort, puisqu'il est Limousin), montre à lui seul que la validation par le « genie » ne trouve pas l'assentiment dont elle a besoin pour opérer : le masque du singulier ne réussit pas à dissimuler la généralité des pratiques.

Cette critique d'une mauvaise attitude à l'égard du savoir, ou plus précisément du mauvais usage latin comme langue qui fait *effet* de savoir, fait écho aux multiples condamnations présentes dans l'œuvre rabelaisienne à l'égard des prétentions de la Sorbonne à détenir seule le bon usage de la science, et toute autorité sur le passé qu'elle s'arroe comme seule source de transmission. À travers la condamnation de l'écolier limousin, point donc aussi un conflit politique où sont en jeu à la fois le bon usage du passé comme savoir et la bonne manière d'en faire la transmission. Si on schématise la situation conflictuelle qui s'en dégage, nous trouvons donc d'un côté la Sorbonne et sa prétention tyrannique à l'égard du savoir qui s'exprime par son usage inadéquat du latin comme langue de culture, et de l'autre, l'attitude « humaniste » de Pantagruel, qui défend plutôt une saine assimilation du savoir, qui dès lors peut s'exprimer naturellement dans la langue populaire. Pour la Sorbonne, la langue latine fait naturellement autorité en raison de son statut de langue de culture : elle fait autorité parce qu'elle *fait* culture ; pour Pantagruel, la culture ne doit pas être un *effet* de culture, mais être intégrée à la langue naturelle, ce qui ne peut s'accomplir que si

¹¹ Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, VI, p 91.

l'on a une âme « benivole ». La langue populaire peut donc aussi être une langue savante et une langue de culture, ce qu'illustre d'ailleurs toute l'œuvre de Rabelais.

Le pronom *vous* employé par Pantagruel montre donc que l'écolier joue ici un rôle de victime expiatoire, et représente un ensemble de pratiques condamnables qu'il s'agit de dénoncer. Le fait qu'une des répliques en français contrefait reprenne mot à mot la satire que Geoffroy Tory¹² faisait des « escumeurs de latin » en 1529, montre effectivement que le chapitre VI du *Pantagruel* s'inscrit dans les débats grammairiens de son temps¹³. Plus précisément encore, Pierre Fabri, dans son *Grant et vray art de pleine rhétorique* de 1521, dénonce cette pratique en l'associant à ce qu'il nomme le « vice de innovation » :

Il est une autre manière de barbare appelée vice de innovation, commis par ignorans voulans apparostre, escumans termes latins en les barbarisant sans prendre leur commun significat [...] ; comme il est ja dict en plusieurs endroicts l'on doibt tousjours prendre les termes et motz plus communs que l'on peut trouver et les mettre a leur signification a tous intelligible¹⁴.

Innover est donc un vice, parce que cette pratique se fait à l'encontre de l'usage commun de la langue, mais aussi parce que ce vice est l'apanage des « ignorans » qui veulent « apparostre ». Innover n'est pas naturel, tant au regard de l'étrangeté qui tente de s'inscrire dans la langue, que du côté de ce qui innove : dans les deux cas, il s'agit de masques et de faux déguisements. L'écolier limousin, en « pindarisant », cherche à apparaître comme un grand orateur, mais son champ d'action se limite à la surface des mots, à la frontière brouillée entre le français et le

¹² Geoffroy Tory, dans le premier livre de son *Champ fleury* (1529), parodie en effet les « escumeurs de latin » en leur attribuant un jargon dont Rabelais semble manifestement s'être inspiré. Mais Tory critique plus généralement tous les « corrompteurs dhonneste langage », comme aussi les « déchiqueteurs de langage » et « plaisanteurs » (ce sont les précieux périphrastiques), les « jargonneurs », « novateurs » et autres « forgeurs de mots nouveaulx », qui s'opposent tout également aux « vrayz et devotz Amateurs de bonnes lettres » auxquels le *Champ fleury* est dédié. À propos de G. Tory, voir Danielle Trudeau, *Les inventeurs du bon usage (1529-1674)*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1992, p. 23-30.

¹³ Voir Eric MacPhail, « The Elegance of the Ecolier Limousin: The European Context of Rabelais' Linguistic Parody » *MLN*, *John Hopkins University Press*, vol. 123, no. 4, septembre 2008, p. 873-894, qui montre combien la satire rabelaisienne s'inscrit dans les débats italiens et français sur la latinisation des langues vernaculaires.

¹⁴ Pierre Fabri, *Grant et vray art de pleine rhétorique...*, cité par Claude G. Dubois, « "Vice de Innovation" et "Escumeurs de Latin" : quelques aspects du mélange des langues dans ses rapports avec la création littéraire en France au XVI^e siècle », *Bulletin de l'Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, Vol. 15, No. 2, 1995, p. 20.

latin. Contre le naturel, donc, le barbarisme du langage et l'artifice du masque d'éloquence.

Gérard Defaux, en rapprochant par ailleurs l'attitude de l'écolier limousin de la philautie, le vice évoqué par Érasme dans l'*Éloge de la folie*¹⁵, montre que cet artifice n'est pas uniquement destiné à tromper la suite de Pantagruel, à s'en attirer des louanges, mais provient aussi d'une fausse image de soi, dont on peut dire qu'il est l'expression par excellence¹⁶. Le « genie » de l'écolier ne serait en fait que folie, et amour excessif de soi-même, amour d'une illusion de soi-même, d'un masque tout entier fait de langage. Ce qui deviendra plus tard le synonyme du naturel, l'expression des qualités propres à un homme ou à un être moral considéré dans son « individualité », est pris pour l'instant dans la double impasse du barbarisme et des effets trompeurs de l'amour-propre : l'impasse de l'étrangeté et de l'artifice.

*
* *

De façon immédiate, suite à la sentence de Pantagruel, l'écolier limousin est retombé de sa superbe et s'est fait punir de son esbroufe : ce jugement sanctionne une grenouille qui a voulu se faire plus grosse que le bœuf. La fausse science et la fausse éloquence ont été démasquées. Plus généralement, cette sanction concerne aussi la langue française : nul besoin de recourir au latin pour l'enrichir, puisqu'elle se suffit à elle-même ; mais surtout, il faut parler selon le langage usité, et éviter les « motz espaves en pareille diligence que les patrons des navires evitent les rochiers de mer¹⁷ ». En somme, il faut se conformer à ce que l'on nommera plus tard « le génie de la langue française », dont le terme « genie », toutefois, ne fait pas (encore) partie.

On aperçoit aussitôt le paradoxe : c'est celui qui oppose l'usage et l'innovation, en prenant acte cependant que parfois, l'innovation puisse passer dans l'usage, et les épaves être remises en vogue. Car en dépit de la justice de Pantagruel, force est de constater (si l'on pose un regard *a posteriori*) que sans la « redundance

¹⁵ Philautie est la suivante de Folie, avec Colacie (la Flatterie), Léthé (le Sommeil), Misoponie (la Paresse), Hédoné (la Volupté), Anoiia (l'Étourderie), Tryphé (la Molesse), ainsi que les « dieux de la bonne chère et du profond sommeil ». Voir Érasme, *Éloge de la folie*, § IX, in *La philosophie chrétienne*, éd. et trad. Pierre Mesnard, Paris, Vrin, 1970, p. 44.

¹⁶ Voir Gérard Defaux, *Pantagruel et les sophistes*, op. cit., p. 81-90.

¹⁷ Rabelais, *Pantagruel*, Chapitre VI, op. cit., p. 92.

latinicome » greffée au derme imberbe de la langue française, le mot « genie » ne serait pas né, en ce jour de 1532 à Orléans, « par la porte dont l'on va à Paris ». « Genie » en français est d'emblée associé à la « redundance » latine ; il est à la fois le principe qui permet d'en faire bénéficier la langue, et, faute de termes autochtones pouvant le désigner dans sa signification singulière, il est aussi un étranger qui fait irruption dans la langue, qui l'enrichit d'une réalité nouvelle, ou qui la dénature et la contrefait, selon la perspective. Cette ambivalence originelle et cette confusion première font que « genie » se trouve dans une double posture de cause et d'effet (il est ce sur quoi on se fonde pour innover et en même temps le fruit de cette innovation) : cette situation ambiguë saurait à elle seule justifier l'importance du texte de Rabelais dans l'histoire de la notion de génie¹⁸. Mais plus encore, cette ambivalence et cette confusion, n'est-ce pas surtout ce qui constitue la marque distinctive du génie, l'essence de son caractère ?

Le « genie » que Rabelais fait ici advenir dans la langue française, par le biais de l'écolier limousin, est en partie étranger et en partie familier, il est à la frontière entre l'ancien et le nouveau, entre une tradition passée et une tradition en devenir. Ce n'est pas tout à fait à sa naissance que nous assistons dans ce texte de 1532, mais à sa métamorphose : seconde naissance si l'on veut, mais sur des bases préexistantes, ancrées dans un très riche passé, qui s'avère cependant, à un certain moment, inadapté à de nouvelles exigences, et qui doit pour cela changer de forme, prendre d'autres voies. Il faudra bien sûr interroger de près ces nouvelles exigences (ou du moins ces exigences qui se prétendent nouvelles), puisque c'est à partir de leur impérieuse nécessité que s'est façonné le génie. Mais également, pour comprendre ce qui se joue dans cette métamorphose (pour l'instant infructueuse, mais d'autres plus

¹⁸ Il n'est pas inutile de rappeler par ailleurs que Rabelais est lui-même un grand locupleteur de la vernacule gallicque. Paul Barbier fils a dressé plusieurs listes de mots dont il attribue la paternité à Rabelais dans son article « Ce que le vocabulaire du français littéraire doit à Rabelais », *Revue des études rabelaisiennes*, Paris, Honoré Champion, 1905, p. 280-302, et p. 387-401. Cependant, comme ces listes se limitent aux mots contenus dans le *Dictionnaire général* de Hatzfeld, Darmesteter et Thomas, elles ne sauraient être exhaustives, puisqu'elles ne contiennent pas les mots qui ne sont pas entrés dans l'usage, lesquels sont nombreux. Sur la question, voir aussi, de Lazare Sainéan, *La langue de Rabelais*, Tome deuxième, « Langue et vocabulaire », Paris, de Broccard, 1923, Livre premier, deuxième section, p. 38-91.

tard prendront le relais avec plus de succès), encore faut-il aussi élargir le regard et reprendre de plus loin le problème de l'entrée du génie dans la langue française.

Qu'est-ce que ce « génie » qu'évoque l'écolier limousin ? À première vue (mais nous aiguïserons notre examen), c'est son « naturel », sa « disposition singulière », son « talent particulier ». « Apte nate » correspondrait, dans des termes modernes, à une « aptitude innée », « de naissance ». « Nate », de *natus* : signifie « né pour » : il s'agit donc d'une aptitude avec laquelle on est né, qui rend capable d'exercer une activité particulière. Les synonymes pour paraphraser et tenter de comprendre ce « génie » ne manquent pas. Mais à remplacer le mot par des synonymes (aucun mot n'est véritablement l'équivalent d'un autre), ne perd-on pas du même coup ce que celui-ci veut dire, dans sa singularité ? Pourquoi donc « génie », pourquoi pas « je » : « Je ne suis point apte nate... » ; pourquoi cette *médiation* ? Nous avons vu qu'elle a pour dessein d'autoriser une pratique qui s'écarte considérablement de l'usage, jugé insuffisant et défectif : s'il faut enrichir la langue française, c'est évidemment parce qu'elle est pauvre, ou du moins perfectible. Le « génie » rend légitime un nouvel usage destiné à réformer cet usage lacunaire.

De cette façon, l'écolier limousin fait aussi un autre usage du « *Genius* », le terme latin duquel provient le « génie » français. C'est entre autres par ce déplacement que l'on pourrait justifier la nouvelle graphie qui voit le jour en 1532 ; « génie » n'est pas tout à fait un « calque » du latin¹⁹, c'est déjà un autre mot, qui désigne une autre réalité ; le déplacement qu'il a subi est aussi un déplacement de sens et de contexte, par rapport à ce que le *Genius* latin désigne encore à la Renaissance. Pour mesurer la portée de ce déplacement, il est donc nécessaire d'effectuer à présent un détour par Rome.

¹⁹ Comme le suggère cependant Marie-Luce Demonet, dans une étude lexicographique sur les dérivés de l'*ingenium* dans la langue française : voir « *L'ingénieur écrivain dans la Renaissance française* », in *Ingenium, propria hominis natura*, atti del colloquio di Napoli, maggio 1997, a cura di Stefano Gensini, Napoli, Liguori Editore, 2002, p. 115-157. Cette étude, quoique fort éclairante à maints égards, ne tient peut-être pas assez compte des contextes d'énonciation et de transmission des « inventions » lexicales et de leurs métamorphoses.

B) Le *Genius* romain, entre la chair et l'esprit

Chez les Romains, le *Genius* était un dieu. Originellement, il semble qu'il ait été lié à la puissance générative de l'homme, ce dont témoigne en partie l'étymologie du mot, qui fait partie de la prolifique famille des mots issus de la racine *gen-, comme les verbes *gigno*, *geno*, relatifs à la naissance et à l'engendrement, et par ailleurs *gens*, *genitalis*, *generositas*, *ingenuitas*, etc. De façon analogue, le *lectus genialis* désigne la couche nuptiale, et les *geniales divi* sont les dieux qui sont célébrés au moment des récoltes, Saturne, Bacchus, Cérès, puisque c'est par eux qu'elles ont été rendues possibles¹. La filiation étymologique est évidente, et les commentateurs tant anciens que modernes n'ont pas manqué d'y référer, afin de déterminer la nature originelle du *Genius*.

À titre d'exemple, le *De verborum significatione* note, à l'entrée *Genius* : « Ils appelaient ainsi un dieu dont la force faisait que toute chose soit faite [ou engendrée]. » Une citation d'Aufustius sert ensuite à particulariser cette fonction générale : « Le *Genius* est le fils des dieux, et le père des hommes, duquel ils sont engendrés. Et c'est parce qu'ils appellent mon *Genius*, celui qui m'a engendré. » Le texte ajoute enfin : « D'autres croient que le *Genius* est le dieu de chaque chose² ». Le mouvement de la définition que propose le *De verborum significatione* est assez aisément repérable : de la force générale de faire (ou d'engendrer) toute chose, le *Genius* devient celui qui engendre les hommes, puis chaque homme, et enfin un dieu propre à chaque chose. Le *Genius*, en se spécialisant, est non seulement ce dieu par

¹ L'adjectif *genialis*, dont on a fait en français « génial », signifie d'abord « gai, abondant, fécond ». Cette signification est restée attachée à l'adjectif français jusqu'au XIX^e siècle, avant qu'il devienne relatif aux caractéristiques du génie moderne. On trouve en effet, à l'article « Génial » du *Dictionnaire de Trévoux* : « GÉNIAL, ou plutôt GÉNIALIS, mot Latin dont on est obligé de se servir en notre langue. C'est une épithète que l'on donnoit dans le Paganisme à quelques Dieux qui présidoient à la génération. » Le Supplément du *Dictionnaire* de Littré, à l'article du même nom, rend compte du glissement sémantique de « génial », qui est issu selon lui d'une confusion étymologique. Ce glissement sémantique est symptomatique d'une part, d'une désacralisation progressive du génie et d'autre part, de l'importance grandissante qu'il acquiert : le génie n'est plus seulement un ensemble de caractéristiques que l'on possède (*Celui-là a du génie*), il devient un état, un attribut (*il est génial*).

² Sextus Pompeius Festus, *De verborum significatione libri XX*, éd. André Dacier, Amsterdam, 1700, p. 161 : « *Genium appellabant deum, qui vim obtineret rerum omnium gerendarum* [ou *genendarum*, selon certaines corrections : voir à ce propos le commentaire dans l'article « Génie » du *Dictionnaire de Trévoux*]. *Aufustius, genius, inquit, est deorum filius, & parens hominum, ex quo homines gignuntur. & properta genius meus nominantur, qui me genuit. Alii genium effe putarunt uniuscujusque deum.* »

lequel les êtres sont engendrés, mais il est aussi à terme l'ensemble des caractéristiques qui leur sont propres. Ainsi, Ernout et Millet peuvent-ils affirmer, dans le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* : « Le *Genius* est d'abord une divinité génératrice qui préside à la naissance de quelqu'un [...] ; puis la divinité tutélaire de chaque individu, avec laquelle celui-ci se confond [...] »³. Tout le problème est dans ce « d'abord » et cet « ensuite », dans l'évolution historique que le *Genius* aurait connue, qui étend considérablement le champ de ses significations : comment doit-on comprendre que d'une fonction génératrice, que l'on suppose originelle, il en vient à se confondre avec l'« individualité » de chacun ? Le *Genius* devient en effet tout à la fois le principe de la génération, en « présidant à la naissance », et le représentant de ce qui a été engendré, en se « confondant » avec lui en tant que divinité tutélaire. Est-ce parce que le dieu engendre et préserve, tout à la fois ? C'est ce que suggère Censorinus, un grammairien du III^e siècle auteur d'un traité sur le jour anniversaire, *De die natali* :

Le *Genius* est le dieu sous la tutelle de qui chacun vit tel qu'il est né <cuius in tutela ut quisque natus est uiuit>. Il est appelé ainsi soit parce qu'il veille à ce que nous soyons engendrés <hic siue quod ut genamur curat>, soit parce qu'il est engendré ensemble avec nous <siue quod una genitur nobiscum>, soit encore parce que, une fois nés, il nous prend en charge et sous sa protection <siue etiam quod nos genitos suscipit ac tutatur> ; certainement à partir du verbe engendrer <certe a genendo *Genius* appellatur>⁴.

Une première affirmation, qui insiste sur la nature tutélaire du dieu, est complétée par trois hypothèses, qui concernent la raison pour laquelle on nomme ce dieu *Genius*. Il s'agit d'une définition pour le moins prudente, qui cherche plus à faire état des principales alternatives que présente une interprétation fondée sur la signification du mot (et particulièrement sur son étymologie), qu'à définir de façon précise la nature du dieu. La seule certitude repose sur le lien du *Genius* au verbe « engendrer » (*a genendo* : on peut comprendre ce gérondif comme un infinitif à

³ A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine, Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 271 ; je souligne.

⁴ Censorinus, *Le jour natal*, 3,1, trad. Guillaume Rocca-Serra, Paris, Vrin, 1980, p. 5. La traduction de G. Rocca-Serra est modifiée à la lumière du commentaire de G. Dumézil, « Encore *Genius* », in *Hommages à Robert Schilling*, H. Zehnacker et G. Hentz édés, Paris, « Les Belles-Lettres », 1983, p. 90.

l'ablatif), assez souple cependant pour permettre l'alternative sous-jacente aux trois hypothèses proposées : le *Genius* nous engendre-t-il, est-il engendré avec nous, ou bien, sans présider à notre naissance, fait-il seulement office de dieu protecteur ? De l'étymologie du *Genius*, telle que la problématise Censorinus, il est impossible d'obtenir autre chose que « *siue quod* », qu'une définition ouverte et non restrictive⁵.

Censorinus pose une question à deux volets. Le premier concerne la nature du dieu : « Qu'est-ce que le *Genius* ? » À ce premier volet, une définition étymologique est proposée, mais c'est aussitôt pour en montrer les limites : s'il est affirmé que le *Genius* est bien relatif à l'engendrement, c'est uniquement pour justifier le culte qui lui est rendu au jour anniversaire de la naissance ; le reste relève surtout de l'opinion et est matière à diverses interprétations. L'autre volet concerne, par-delà l'étymologie, les raisons particulières de ce culte. À partir du lien tendu entre le jour de la naissance et la nature du dieu, Censorinus affirme que le *Genius* protège de façon particulière l'être auquel il est attaché. C'est cette constante tutelle qui était célébrée chaque année, le jour anniversaire de la naissance, à la différence des louanges ponctuelles qui étaient rendues aux autres dieux :

Tous ces dieux ne font sentir l'effet de leur puissance qu'une seule fois dans la vie de chaque homme et c'est pourquoi ils ne sont pas sollicités tout au long de la vie par des rites annuels ; le *Genius*, au contraire, a été placé auprès de nous comme un surveillant si attentif qu'il ne puisse s'éloigner même un instant mais, nous ayant pris en charge à partir du sein maternel, qu'il nous accompagne jusqu'au dernier jour de notre vie <ad extremum uitae diem comitetur>⁶.

Le *Genius*, commenté dans le cadre d'un traité sur le jour natal et sur le calcul du temps, est moins relatif à l'engendrement qu'à la durée et à la préservation de la vie. Le dieu veille précisément à ce que l'on vive *tels que nous sommes nés* : cette formulation peut s'entendre dans un double sens. Le dieu est défini à la fois comme un principe d'individuation, puisque chacun possède son *Genius* particulier, dont l'office est parallèlement de maintenir la particularité de chacun, et comme un

⁵ Cette ouverture peut faire écho à sa réticence à déterminer, au chapitre suivant, si la race des hommes a une origine ou si elle a toujours existé. La première hypothèse est appuyée par les explications les moins vraisemblables, mais cela ne suffit pas à justifier qu'il faille se déclarer pour la seconde. Reste la variété des opinions.

⁶ Censorinus, *Le jour natal*, 3, 5, *op. cit.*, p. 5.

principe qui préside à la destinée, puisque ce qui est en propre est maintenu tout au long de la vie. La fonction générative du *Genius* n'est pour Censorinus qu'une hypothèse étymologique parmi d'autres, et le dieu peut aussi bien nous engendrer qu'être engendré en nous au moment de la naissance. Si l'on admet que le *Genius* a d'abord été associé à la force de génération, dont il était le représentant divinisé, on peut constater dans la définition hypothétique que propose Censorinus au III^e siècle que sa signification s'est entre-temps considérablement transformée.

Cette évolution est déjà sensible chez Horace, qui ne réfère qu'à la fonction morale du dieu, sans mentionner qu'il participe de façon active à notre naissance. Effectivement, dans une *Épître* à Julius Florus, le poète demande pourquoi deux frères peuvent avoir des goûts différents, l'un préférant la flânerie et les jeux, et l'autre le dur labeur des champs : « *Genius* le sait, ce compagnon de naissance qui règle l'astre, ce dieu de l'humaine nature, mortel avec chaque individu, au visage changeant, tour à tour blanc et noir⁷ ». Que le *Genius* puisse être un « compagnon de naissance », régulant l'astre sous l'influence duquel nous naissons, représentant donc à la fois la nature et le destin, selon un principe moral que n'impliquaient pas ses premières manifestations, est devenu possible grâce à une réflexion sous-jacente sur la « nature de l'homme ». *Genius* est le dieu de la nature humaine, pas tant dans sa condition de créature engendrée, mais dans sa dimension morale. Cette dimension morale est mise en perspective par la dualité de l'influence astrale, qui est tour à tour propice et néfaste, *albus et ater*, ce que l'on peut comprendre autant comme un principe distinctif entre les hommes (ici, les deux frères), que comme un principe de variabilité à l'intérieur de chaque homme, « né sous la malice de tous les vents contraires réunis⁸ ». Le *Genius* est un dieu tutélaire au sens où il veille sur notre existence, mais aussi, comme le suggère Horace, parce qu'il préside à la formation de notre caractère, qui est régi par la configuration astrale au moment de notre naissance ; il protège la durée de ce qui vit, tout en y projetant la singularité, « telle qu'elle est née » (*ut quisque natus est*).

⁷ Horace, *Épîtres*, 2, 2, trad. François Villeneuve, Paris, *Les Belles Lettres*, 1967, p. 187-189 : « Scit *Genius*, natale comes qui temperat astrum, / Naturae deus humanae, mortalis in unum / Quodque caput, vultu mutabilis, albus et ater. » Je modifie la traduction de F. Villeneuve.

⁸ Comme le dit le même Horace, dans ses *Satires*, 2, 7 ; Diderot a par ailleurs fait de ce vers l'exergue du *Neveu de Rameau*.

Mais cette tutelle ne se limite pas aux seuls êtres animés, et concerne aussi les lieux et les institutions, si l'on reprend la dernière partie de la définition du *De verborum significatione*, selon laquelle, on s'en souvient, le *Genius* est aussi le « dieu de chaque chose ». Ainsi, un *Genius* veille sur la ville de Rome, ou sur son armée, son peuple, son Sénat, sur une fontaine, un carrefour, une colline. Le *génie du lieu* est représenté tantôt par la forme d'un serpent, tantôt par une figure humaine portant la toge, une corne d'abondance dans la main gauche et une « patère », une coupe évasée, dans la droite. La particularité du *Genius*, qui est attiré à la tutelle de tant de lieux, de tant d'êtres ou d'institutions, fait qu'il se multiplie considérablement, en intéressant les entités les plus diverses, et en s'inscrivant dans les pratiques quotidiennes du culte privé (par opposition aux divinités officielles de l'État) : on prête serment sur son *Genius*, mais bientôt aussi sur celui de l'empereur. En effet, comme le souligne Robert Schilling⁹, Auguste a su tirer parti de l'ancrage profond de ce culte particulier en promouvant le culte de son propre dieu familial, le *Genius Augusti* : de cette façon, le politique intègre les pratiques de dévotion privée en les détournant à son profit, puisque c'est désormais par le « Génie d'Auguste » que les faveurs sont accordées à l'État romain. De manière indirecte, via le culte populaire du *Genius*, l'empereur institue donc les conditions nécessaires à la célébration de son propre culte. De la même manière, selon Suétone dans son œuvre consacrée à l'empereur, Caligula a livré aux supplices des citoyens « coupables de n'avoir jamais juré sur son *Genius*¹⁰ ». Le dieu possède donc, à la fin de l'empire romain, une utilité indéniable dans l'exercice du pouvoir politique ; mais ces exemples montrent également que le *Genius*, par ce même caractère particulier qui en fait l'objet d'un culte privé, permet de valoriser publiquement la *persona* de l'empereur : il est la représentation divinisée par laquelle cette valorisation publique est possible.

Tout au long de la latinité, le *Genius* est donc l'objet d'un constant travail de redéfinition et de réadaptation. La notion est en effet associée tantôt à celle, analogue,

⁹ Robert Schilling, « Genius et Ange », in *Rites cultes dieux de Rome*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 414-443. Voir aussi Ch. Daremberg, Edm. Saglio (éd.), « *Genius* », in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, T. II, 2, Graz, Austria, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1969, rééd. de l'édition de 1877-1919 par Hachette, Paris, 1969.

¹⁰ Suétone, *Caligula*, 27, 5, cité par R. Schilling, « Genius et ange », art. cit., p. 428.

du *daimôn* grec¹¹, qui a probablement contribué, comme chez Horace, à faire du *Genius* un *comes*, un « compagnon », mais aussi à rationaliser et à moraliser ce qui n'était vraisemblablement tout d'abord qu'un principe de vie ou de génération, selon l'interprétation qu'on en donne et l'usage qu'on en veut faire. Le *Genius* est également associé aux Mânes, aux Lares et aux Pénates, divinités du foyer et esprits des ancêtres, ou encore, aux conceptions astrologiques de la fortune et du caractère. Ces réadaptations constantes montrent que le *Genius* occupe une place toujours importante au sein de la culture et de la sensibilité romaines, et ce, jusqu'à l'antiquité tardive : en 392, une loi impériale (l'édit de Théodose) vise à interdire certains cultes privés, dont celui voué aux Lares, aux Pénates et au *Genius*¹².

En dépit du changement de mentalités dont cet édit rend compte, l'intérêt manifesté pour le *Genius* ne s'éteint pas avec l'établissement de la religion chrétienne, au contraire. D'une part, on peut voir dans les figures angéliques et démoniaques, comme l'a montré Robert Schilling¹³, une survivance des traditions démonologiques romaine et grecque : l'*angelus comes* des Pères de l'Église est ainsi l'homologue de ce « compagnon de naissance » que nous avons vu chez Censorinus et chez Horace. Par ailleurs, le *Genius* survit dans la chrétienté en partie à travers les commentaires interprétatifs de la littérature latine qui en fait mention. À cet égard, le *Genius* reste cependant maintenu à distance comme un objet historique, appartenant en propre à une culture révolue. Mais cette survie est également assurée par son existence en tant que figure allégorique ; survie en cela nettement plus active, puisque qu'il se voit alors réintégré au sein de sensibilités nouvelles et d'un autre système de représentation, comme c'est le cas pour la chrétienté. *Genius* est devenu, à partir du XII^e siècle, un personnage de roman¹⁴. Antiquement « dieu de l'humaine nature », il

¹¹ Cette association est particulièrement intéressante chez Apulée, dans le *De deo Socratis* (voir *Opuscules philosophiques*, traduits par Jean Beaujeu, Paris, Belles Lettres, 1973), où l'auteur fait preuve d'une prudence manifeste lorsqu'il tente d'associer les deux notions : « Dans notre langue, en usant d'une traduction personnelle, qui n'est peut-être pas heureuse, mais dont j'assume entièrement le risque, on peut donner à ce démon le nom de "Génie". »

¹² Codex Theodosus, 6, 10, 12, cité par R. Schilling, « Genius et ange », art. cit., p. 418-419 : « nullus omnino secretiore piaculo Larem igne, Genium mero, Penates odore ueneratus accendat lumina, imponat tura, sarta suspendat. »

¹³ Voir R. Schilling, « Genius et ange », art. cit.

¹⁴ Pour une étude d'ensemble du rôle de *Genius* au Moyen-Âge, voir, de Jane Chance Nietzsche, *The figure of Genius in antiquity and the Middle Ages*, N.Y. and London, Columbia University Press,

est désormais « prestre » de Nature (ou de Venus, chez Jean Lemaire des Belges¹⁵). Dans ce nouvel office, il joue un double rôle de confident (puisque Nature se plaint des vices de l'homme, qui l'empêchent d'accomplir le plan divin qu'elle a à charge de perpétuer en présidant à la génération des espèces), et d'exécutant (en publiant les avis de Nature, chez Jean de Meung¹⁶, voire en excommuniant ceux qui pèchent contre elle, chez Alain de Lille¹⁷). Ces allégorisations de la divinité païenne reprennent, pour le compte de la morale et de la cosmologie chrétiennes, une partie des traits par lesquels l'antiquité a défini le *Genius* (dont les anges ne rendent pas compte, puisqu'en eux survit la part spirituelle du dieu) : celle qui est liée à la force générative.

Ces constantes redéfinitions montrent que le *Genius* est un dieu particulièrement *conciliant*, et qu'il se prête à des situations très variées, même contradictoires¹⁸. Si l'on veut définir le *Genius* « en soi », on peut tenter de réduire ces contradictions en ayant recours à l'étymologie, qui semble proposer une solution sans équivoque. Cependant, ce recours ne va pas sans difficultés, et s'avère, au final, décevant. On a vu dans la prudence de Censorinus, qui pose parallèlement toutes les définitions possibles que l'étymologie du *Genius* pouvait suggérer, une exemplification de cette difficulté. L'étymologie repose sur un lien entre la signification des mots et la fonction des choses ; en montrant que ce lien est sujet à plusieurs interprétations, on en montre aussi la relativité. Chez les historiens modernes, les travaux de G. Dumézil ont montré que la filiation étymologique du mot

1975. Pour des études détaillées des œuvres les plus importantes de ce corpus, voir E. C. Knowlton, « Genius as an Allegorical Figure », in *Modern Language Notes*, Vol. 39, No. 2, 1924, p. 89-95 ; J. Raynaud de Lage, « *Natura* et *Genius*, chez Jean de Meung et Jean Lemaire des Belges », in *Le Moyen-Âge : Revue d'histoire et de philologie*, no. 58, 1952, 125-143 ; D. T. Starnes, « The Figure of Genius in the Renaissance », in *Studies in the Renaissance*, Vol. 11, 1964, p. 234-244 ; Denise N. Baker, « The Priesthood of Genius : A Study of the Mediaeval Tradition », in *Speculum*, Vol. 51, No. 2, 1976, p. 277-291.

¹⁵ *La Concorde des deux langages*, 1513.

¹⁶ *Le Roman de la rose*, 1230-1280.

¹⁷ *De Planctu Naturae*, 1160-1170.

¹⁸ Le *Genius* est-il mortel, comme l'affirme Horace, ou immortel comme chez Varon ? D'autre part, doit-on lui faire des sacrifices sanglants, ou bien éviter de verser le sang en l'honneur de celui à qui on doit la vie ? Et surtout, est-il le principe de tout engendrement, ou est-il ce qui est engendré ? Toutes ces hypothèses trouvent en leur lieu la justification qui leur convient, mais considérées ensemble, elles font du *Genius* un dieu particulièrement complexe, et lorsqu'il s'agit de le définir, d'affirmer *ce qu'il signifie à l'origine*, personne ne s'entend.

genius au verbe « engendrer » est loin de constituer une indication évidente concernant la signification et la fonction originelles du dieu¹⁹. En effet, on peut aussi bien interpréter cette liaison dans un sens actif (*Genius qui gignit*, il est celui qui engendre) que dans un sens passif (*Genius qui geniuit*, le dieu a été engendré en nous au moment de notre naissance). En remettant en cause ce qui semblait être une évidence (*genius* vient du verbe engendrer : donc il est celui qui engendre), Dumézil tente de montrer que le *Genius* ne possède à l'origine aucune signification sexuelle, et qu'il renvoie plutôt à la « personnalité » de l'homme. *Genius* est donc la divinisation d'un principe patient et non agent, il est « ce qui a été engendré » dans l'homme au moment de sa naissance. H. Le Bonniec, répondant à cette thèse, se demande comment s'explique le passage puis l'identification entre un inanimé hypothétique (qui prendrait la forme **genium*, comme dans *in-genium* : « ce qui a été engendré dans ») et la forme active de *genius*, et préfère l'interprétation active du dieu²⁰. L'interprétation de la notion à partir de laquelle le génie moderne s'est en partie formé (en partie seulement : il y aura d'autres problèmes) n'est donc l'objet d'un consensus ni chez les anciens ni chez les modernes, qui se buttent à l'antiquité de son origine, de même qu'au caractère déceptif de son étymologie, essentiellement ambiguë.

Cependant, c'est à la faveur de cette même ambiguïté qu'une notion telle que le génie pourra se former : car ambiguïté est aussi souplesse, et de cette manière, les exigences nouvelles qui le feront renaître dans une autre forme auront trouvé dans le *Genius* la malléabilité nécessaire aux réaménagements dont elles auront besoin. Si le génie est l'héritier du *Genius* romain, c'est surtout de cette ambiguïté et de cette souplesse, qui font que l'on peut dire et entendre par ce terme particulier en même temps : le génie est une « qualité des esprits supérieurs qui les rend capables de créer, d'inventer, d'entreprendre des choses extraordinaires²¹ ». Il s'agit là d'un amalgame

¹⁹ De Georges Dumézil, outre l'article « Encore *Genius* » cité, voir *La religion romaine archaïque*, Chap. IV, « L'Homme », Paris, Payot, 1974 p. 362-369, et « L'esclave romain et son *Genius* », in *Mariages indo-européens*, Paris, Payot, 1979, p. 327-336 ; cette perspective étymologique est également développée par Robert Schilling, dans l'article « *Genius* et ange », cité.

²⁰ Henri Le Bonniec, « Le témoignage d'Arnobé sur deux rites archaïques du mariage romain », in *Revue des études latines*, LIV, 1976, p. 110-116.

²¹ Telle est la définition du terme « génie » que donne le *Dictionnaire de l'Académie française*, 1932-5.

complexe, étonnant à maints égards et loin d'aller de soi historiquement, qui témoigne à la fois de la versatilité équivoque et de l'ambiguïté du terme.

C) L'innovation et l'usage

En effet, pour accommoder cette notion spécifiquement romaine à la culture moderne, pour qu'une translation soit possible d'un réseau de sensibilités à l'autre, il était nécessaire d'effectuer certains réaménagements, afin que le *Genius* puisse devenir le « genie », et que, sur la base de l'ancien, un mot nouveau réponde à une chose nouvelle, et inversement. Cette nouveauté s'appuie évidemment sur une tradition qui l'autorise, mais pour que cela même soit possible, cette « tradition » a dû être adaptée à des exigences dont le génie est à la fois la manifestation et le résultat. Il faut se réaménager un passé pour faire place au nouveau.

Ce réaménagement, grâce auquel la naissance du génie moderne a pu s'autoriser, est ce qui est dramatiquement mis en scène dans l'épisode de l'écolier limousin du *Pantagruel* de Rabelais en 1532. Récapitulons. Pour légitimer son travail d'enrichissement de la langue, l'écolier a recours à l'antique notion romaine de *Genius*, à laquelle il donne une tournure française : le « genie » fait donc lui-même partie de ces termes empruntés à la redondance latinicome ; il est jusque là aussi étranger à la langue française (et étrange aux oreilles de Pantagruel et de sa suite) que « flagitiose », « escorier », ou « nebulon ». Il s'agit donc d'une légitimation pléonastique qui s'appuie sur le résultat de ce qui est légitimé, et dans ces conditions, elle ne pouvait que tourner court et être sanctionnée sévèrement par Pantagruel. Pour le dire en un mot, le « genie » est un mauvais sophisme.

Ce qui est débattu dans cette scène concerne aussi plus généralement le double problème de l'innovation et de l'usage linguistiques. Car il s'agit bien d'innovation : le travail d'enrichissement pratiqué par l'écolier vise à faire advenir de nouveaux mots dans la langue française. Mais pour qu'une pareille intrusion de la nouveauté dans la langue soit naturalisée par l'usage, il faut que l'inventeur fasse preuve de beaucoup de prudence, ce qui ne s'apprend pas, mais relève plutôt d'un bon naturel. C'est précisément ce que montre Jacques Peletier, dans son *Art poétique* de 1555, au chapitre VIII intitulé « Des Mots, et de l'élection et innovation d'iceux ». Le langage procède, comme pour la musique, l'arithmétique ou la maçonnerie, par composition et par disposition. L'analogie entre ces arts montre principalement que si les matériaux en sont limités, la manière de les agencer en est cependant infinie. C'est

avec dix chiffres qu'on fait toutes sortes de nombres, avec six tons, l'infinie variété des accords (Peletier ne considère pas le si), avec une quantité déterminée de pierres, les édifices les plus divers. « Ainsi pour l'explication des choses », écrit Peletier, « se font diverses structures et accommodations de mots, qui font les diversités d'oraison et de style¹ ». Comme le matériau est le même pour tous, c'est par la qualité de la composition qu'il est possible de juger de la valeur des usagers. Conséquemment, ce n'est pas en employant scrupuleusement le vocabulaire d'un grand poète ou d'un grand orateur que l'on parviendra à son excellence, puisque « de cette partie », ajoute Peletier, « n'est bonnement possible de donner enseignement : parce qu'elle gît en la félicité et au jugement de Poète, ayant toujours son but à suivre les Vertus, et décliner les Vices² ». Mais le poète ne fait pas toujours qu'accommoder des mots existants, il peut aussi à l'occasion *innover* en créant des termes, si d'aventure la langue en quelque endroit fait défaut. Cette innovation n'est cependant pas une création *ex nihilo* : les mots nouveaux ainsi ajoutés à l'ensemble de ce qui est déjà établi doivent être « déduits » des langues culturelles, et principalement du latin, de manière à ce qu'ils aient « bonne grâce », et obtiennent l'assentiment général nécessaire à leur *naturalisation*³. Peletier souligne en effet la difficulté d'introduire de la nouveauté dans l'usage (ce qui est précisément la définition du verbe « innover ») :

Le précepte général en cas d'innovation de mots, est que nous ayons l'astuce de les cacher parmi les usités, de sorte qu'on ne s'aperçoive point qu'ils soient nouveaux. Car il n'est rien si suspect, qu'un mot encore non ouï : principalement en France, où les hommes ont été jusques ici difficiles, et dédaigneux d'accepter tels présents⁴.

¹ Jacques Peletier, *Art poétique, in Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 268.

² *Ibid.* Cette « diversité d'oraison et de style », procurée par une composition qui dépend uniquement de la nature du Poète, renvoie à la querelle du cicéronianisme, et particulièrement à l'intervention d'Érasme. Celui-ci souligne en effet l'impossibilité d'imiter ce *nescio quid* (notion cicéronienne) qui fait la particularité d'un auteur, et qui relève de sa nature (*ingenium*).

³ Je reviendrai plus loin sur le fait que l'*aptitude naturelle* qui permet l'intégration des termes pérégrins dans les langues vulgaires est aussi une *aptitude à la naturalisation* des termes étrangers au sein d'une langue nationale.

⁴ *Ibid.*, p. 269.

L'usage (ou du moins ce qui le constitue) est réticent à la nouveauté. C'est pour cette raison que l'innovation demande de l'astuce⁵ : pour qu'un mot nouveau obtienne la grâce de l'usage, il faut qu'il en ait par avance tout le caractère, comme un étranger qui se fond prudemment dans une foule xénophobe. Le mieux est qu'aussitôt introduit dans la langue, le mot soit usurpé à l'inventeur, de sorte qu'il y circule, et y trouve rapidement son emploi :

Mais sans point de faute, c'est faire grand plaisir à un Poète, ou à quiconque soit, d'usurper un vocable par lui inventé : Car autrement, il serait en danger de reproche. Et si quelqu'un s'ingérait de le reprendre : il n'aurait que répondre, sinon il me plaît ainsi, parole un peu odieuse, d'autant que les hommes déjà parcus en âge et en jugement, n'endurent pas volontiers qu'on leur montre un nouveau parler. Et n'y a celui qui ne pense avoir autant de droit sur les mots comme son compagnon : parce que l'usage est à la Communauté⁶.

Ce qui est l'objet de reproche, c'est précisément l'autorité dont se pourvoit l'inventeur en faisant surgir de l'innovation dans la langue. L'usage appartenant à la communauté des usagers, toute action singulière à son égard ne peut être légitime que si elle semble naturellement et par avance s'y inscrire. L'astuce de l'innovateur consiste donc autant à innover qu'à dissimuler l'innovation, de sorte que son action singulière puisse se fondre rapidement dans l'usage commun. Il en va ainsi pour la fausse monnaie : n'est bon faussaire que celui dont le nom reste inconnu : « Et de fait, n'y a mots plus naturels, que ceux desquels on ignore l'inventeur⁷ ». L'innovateur de la langue, que Peletier qualifie d'« ingenieus Ecrivain⁸ », fait donc preuve d'astuce, dans la mesure où il dissimule sa singularité sous les apparences de la communauté et masque la nouveauté de son invention sous le voile du naturel et de l'« usagé ». On peut dès lors mesurer l'étendue du contraste qui distingue l'innovateur de la langue du portrait du grand poète esquissé au début du même chapitre de l'*Art poétique* de Peletier. D'une part, en effet, ce dernier se distingue par son heureux naturel, qui lui permet de bien accommoder les mots de la langue, tel Virgile qui, n'usant point d'autres mots que ceux des autres poètes, mais d'une certaine manière qui lui est

⁵ Le terme « astuce » vient du latin *astutia*, lequel vient du grec *asteion*, qui signifie <ruse>, <machination>, mais aussi <civilité> (*astu*).

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 270.

⁸ Voir Marie-Luce Demonet, « L'*ingenieus Ecrivain* dans la Renaissance française », art. cit.

propre, « fait apparoir son Œuvre d'une certaine forme, et d'une certaine majesté qui les fait discerner d'ensemble comme une Lune entre les Étoiles. » D'autre part, tout au contraire, l'innovateur de mots nouveaux fonde son excellence dans la dissimulation des singularités sous les apparences du familier : pour contribuer à l'illustration de la langue, étant donnée la force de résistance de la Communauté des usagers, l'« ingenius Ecrivain » doit faire œuvre d'ombre et de silence. D'un côté, l'illustration du style ; de l'autre, la prudence et la ruse de l'innovation. Rien n'interdit évidemment que ces qualités antagonistes soient réunies chez un même poète. Il est légitime d'user singulièrement du matériau de la langue, mais non pas que de sa propre autorité un usager impose à la communauté anonyme dont il fait partie un usage nouveau : comme pour la loi morale, celle du langage commun fonctionne en vertu d'un consensus qui repousse constamment le risque de sa babélisation. L'astuce innovatrice de l'« ingenius Ecrivain » consiste donc à trouver la feinte par laquelle la communauté croit que l'Un parle au nom du commun⁹.

Pantagruel, on s'en souvient, allègue précisément la loi du parler naturel et de l'usage commun, lorsqu'il condamne les excès de l'écolier limousin. Paru un peu moins de trente ans après l'œuvre de Rabelais, l'*Art poétique* de Peletier éclaire donc de façon significative la scène où l'on assiste à la naissance du « genie » (le terme et la notion) dans la langue française. En effet, la faute de l'écolier ne se limite pas au niveau de son langage pédantissime, mais concerne aussi ce qui prétend le légitimer. Son conflit avec l'usage, représenté par Pantagruel et ses gens, est généré autant par une expression qui en déroge, que par la singularité qui la supporte. L'écolier limousin de Rabelais est en somme le parfait contre-exemple de l'« ingenius Ecrivain » de Peletier.

*
* *

Inscrit dans un contexte conflictuel opposant une singularité qui s'affirme comme telle et une communauté normalisant les usages du langage, le « genie » de l'écolier limousin désigne tout autre chose que le *Genius* antique, dont les principaux aspects ont été soulignés précédemment. Cela se confirme si l'on considère que les

⁹ Voir Éric Méchoulan, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, PUF, 2004, p. 240-242.

cooccurrences de termes voisins à « genie », dans l'ensemble de l'œuvre de Rabelais, ne possèdent pas la valeur de nouveauté que l'on retrouve dans le contexte particulier et problématique de sa naissance. La *Concordance*¹⁰ de l'auteur montre en effet que l'on trouve deux emplois du terme au pluriel dans le *Tiers livre* (dans l'édition de 1552¹¹), qui s'inscrivent dans le cadre général de la démonologie grecque : les « genies » en question sont des « dæmons », êtres intermédiaires entre les hommes et les dieux. D'autre part, dans le même *Tiers livre*, Epistemon emploie le terme latin *Genius* dans un contexte de divination (Panurge désire prendre conseil auprès de lui pour savoir s'il doit se marier, tout en risquant d'être cocu) : « Aucuns Planoniques disent que qui peut veoir son Genius, peut entendre ses destinées ». Mais il ajoute aussitôt que cette doctrine divinatoire est douteuse, probablement en raison de ses consonances démoniaques : « Je ne comprends pas bien leur discipline et ne suys d'avis que y adhærez. Il y a de l'abus beaucoup¹² ». Ces références évoquent la tradition antique du *Genius/Daimôn*, et le contexte où elles se situent maintient cette distance historique et culturelle, de sorte qu'on ne puisse pas considérer leur emploi comme des innovations, au même titre que ce qui se joue dans le chapitre VI du *Pantagruel*.

Quel est donc ce « genie » ? Il est la médiation légitimatrice qui permet à une singularité de faire intervenir de l'innovation dans le cours de l'usage. Il y a médiation parce qu'une seule « nature » singulière ne peut faire le poids contre une communauté. Il faut donc déjouer le principe selon lequel toutes les natures se valent. Telle est la fonction médiatrice du « genie », qui sert de support à une aptitude particulière, à une spécialisation qui introduit une distinction entre les natures. Si mon « genie » est « apte nate », c'est que ma nature me désigne de façon particulière pour accomplir telle opération, et m'investit d'une autorité qui me différencie de la

¹⁰ J. E. G. Dixon, John L. Dawson, *Concordance des œuvres de François Rabelais*, Genève, Droz, 1992.

¹¹ Rabelais, *Tiers livre*, (Paris, Michel Vezandat, 1552), éd. Jean Céard, Paris Le Livre de Poche, 1995, Chap. I : « Defaict Hesiode en sa Hierarchie colloque les bons Dæmons (appelez les si voulez Anges ou Genies) comme moyens et mediateurs des Dieux et hommes : superieurs des hommes, inferieurs des dieux. », (p. 37 ; cette occurrence est absente de la première éd. de Paris, Chrestien Wechel, 1546) ; « Juppiter, ne s'estimant debiteur à Saturne, le deposedra de sa sphære, et avecques sa chaine homericque suspendra toutes les intelligences, dieux, cieulx, dæmons, genies, heroes, diables, terre, mer, tous elemens. » (p. 57.)

¹² Rabelais, *Tiers livre*, *op. cit.*, p. 235.

communauté à laquelle j'appartiens. Cette aptitude est un pouvoir d'innovation, qui constitue une usurpation des droits partagés par l'ensemble des usagers du langage au profit de la raison d'un seul ; qu'un pareil coup d'état, qu'une pareille « génocratie » cherche à se fonder sur du divin, à travers l'antique notion romaine de *Genius*, n'est donc pas étonnant. La peine symbolique de l'écolier limousin, mort de soif à la suite d'une humiliation qui l'a fait retomber de sa superbe, est celle que la république des usagers inflige au tyran qui cherchait à la soumettre à sa loi. C'est cette violence que l'« ingénieux Ecrivain » de Peletier a l'astuce de dissimuler sous les traits du naturel et de l'usité. C'est d'ailleurs ainsi que Pantagruel a stigmatisé cette vertu ingénieuse et rusée, dans une sentence devenue lieu commun : « Prenez y tous Roys, ducz, rocz, et pions / Enseignement, que engin mieulx vault que force¹³. »

Entre cette volonté tyrannique, qui trouve sa légitimité dans une raison extérieure à la communauté, et cette ingéniosité prudente et rusée, qui œuvre à partir de la feinte et du semblant, on voit se dessiner le réseau notionnel par lequel le génie moderne s'est constitué ; entre le « genie apte nate » de l'écolier limousin et l'astuce de l'Ecrivain de Peletier, pointe ce qui mettra en rapport, à partir du siècle suivant, le Génie et l'Esprit dans leur relation à l'innovation et à l'usage. Dès le moment de sa naissance dans la langue française, le génie est engagé dans cette controverse, d'autant plus intimement qu'il en est à la fois la cause et le produit. C'est au nom d'un « genie » singulier qu'un mot comme le « genie » s'est inscrit dans l'usage général de la langue ; mais aussitôt inventé (ou plutôt « déduit » de la langue latine pour être introduit en français), il semble que le terme, et l'ensemble des valeurs qui lui sont associées dans le contexte problématique où il a vu le jour, sont tournés en dérision, invalidés d'office. Le « genie » n'est pas seulement ici un « mot espave » employé pour sa valeur d'érudition, c'est avant tout, et sans doute la sanction de Pantagruel permet de le mesurer, l'expression d'une différence, ou du moins de sa croyance satisfaite et ridicule.

¹³ Rabelais, *Pantagruel*, XXVII, *op. cit.*, p. 208. C'est par cette sentence que le terme d'« engin », au sens d'astuce et de ruse, survit dans la langue française sans être connoté négativement. On peut noter par ailleurs que le passage de la sentence particulière à la généralité des lieux communs nécessite le même processus et les mêmes vertus que le fait d'inscrire de l'innovation dans le langage.

Le génie est, et ce dès le commencement, lié aux dangers inhérents de la singularité de la différence dans sa relation à la règle de l'usage. Par les transgressions qu'elle engage, il s'agit d'une posture-limite qui ne peut cependant se maintenir qu'en obtenant le consensus de la communauté dont elle s'écarte. Et voyant le jour dans un contexte où le *style personnel* est un enjeu fondamental, la question que pose d'emblée le génie est celle de sa relation à l'ordre général : lui-même dispositif de légitimation, le génie, en tant qu'innovation, devra aussi conquérir sa légitimité. Il faudra en somme faire en sorte que l'usage adopte, sans le savoir, le génie et le considère comme naturel, ce qui demande, de la part de l'innovateur beaucoup d'astuce, comme le montre Peletier, car pour cela, il est nécessaire de masquer l'artifice sous l'apparence du naturel.

D) *Aptum et aptitudo*

La leçon de Peletier concernant la difficile relation entre l'innovation et l'usage permet de faire encore mieux résonner les sens qui se dégagent du « genie » particulier que s'arroge l'écolier limousin. On a vu précédemment que ce « genie » est ce qui permet d'autoriser une pratique innovatrice de la langue française ; et le mot lui-même, dans la matérialité des transmissions qui ont permis son invention, en est en somme la quintessence. Il s'agit, dans ce contexte, à la fois du support et du garant d'une *aptitude naturelle propre à amplifier la langue*. Si cette aptitude entre en conflit avec « l'usage commun de parler », c'est parce que celui qui est propre à faire quelque chose (ici, locupléter la vernacule gallique de la redundance latinicome) n'est pas forcément *convenable* aux yeux de la communauté de l'usage, ni adapté à ses exigences.

Pourtant, dans la langue latine, *aptitudo* et *aptus* proviennent tous deux du même verbe : *apto, aptare*, qui signifie adapter, attacher, lier ; mais aussi préparer, disposer, puis, être convenable ou propre à quelque chose. Dans une étude qu'elle consacre aux occurrences et aux transformations de la notion d'*aptum* entre l'époque classique et le XVI^e siècle, Hélène Merle¹ montre que la nominalisation de l'épithète *aptum* en *aptitudo* survient tardivement, sous la plume de Boèce, qui traduit le terme *hormé* <premier assaut, impulsion, désir> des *Seconds analytiques*². L'expression consacrée à laquelle l'écolier limousin de Rabelais fait référence, vient également de la plume de Boèce, commentant l'*Isagoge* de Porphyre, où « *τό πεφυκέναι πλεῖν* » est traduit par « *aptum natum esse ad navigandum* » : *avoir par nature la propriété (ou l'aptitude, le talent, etc.) de naviguer*³.

Ainsi, le fait d'« être apte par naissance » suggère par avance une certaine convenance entre une nature et une propriété ou une fonction particulières, ce que Boèce souligne manifestement en liant les épithètes *natum* et *aptum*, mais surtout en créant le néologisme *aptitudo*, qui nominalise l'épithète *aptum*, sans toutefois en

¹ Hélène Merle, « *Aptum natum esse aptitudo naturalis* », *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, vol. 43, 1981-1982, p. 122-139.

² *Anal. post.* 11, 10 (11), cité par H. Merle, « *Aptum natum esse aptitudo naturalis* », *art. cit.*, p. 124.

³ *Ibid.*, p. 124.

conserver la stricte signification : le terme renvoie en effet à un type plus spécifique de lien, ce que reprend la tradition en qualifiant généralement *aptitudo* par l'épithète *naturalis*⁴.

Mais dans ses usages plus tardifs, qui concernent en particulier l'art rhétorique, l'*aptum* appartient, avec le *decorum* (*quid deceat*), à la catégorie générale de la *convenance*. Ainsi, il lorsqu'il s'agit de représenter, de communiquer, de plaire ou de convaincre, en somme d'interagir significativement avec autrui, il ne suffit pas d'être soi-même prédisposé, par nature ou par exercice, à la production d'un discours, ni encore de trouver l'agencement (la liaison) efficace des parties de ce discours : il faut aussi tenir compte de l'état de l'auditoire à qui l'on s'adresse. Il s'agit en somme de bien *disposer* le public destinataire du discours, comme on peut le lire chez Cicéron :

Or, l'orateur doit voir ce qui convient <*quid deceat*> non seulement dans les idées <*sententiis*>, mais aussi dans les mots. En effet non seulement suivant sa fortune, suivant sa dignité <*honos*>, suivant son autorité, suivant son âge, mais aussi suivant le lieu, les circonstances, ou l'auditoire, il ne faut pas développer le même sujet avec le même genre de mots ou les mêmes sentences, et toujours, à chaque moment du discours comme de la vie, il faut considérer ce qui convient, élément qui dépend du sujet à traiter et aussi des personnes tant des orateurs que des auditeurs⁵.

Cette faculté de savoir déterminer ce qui convient pour bien disposer le public, selon les circonstances toujours changeantes de l'occasion, dépend, comme le fait encore remarquer Cicéron, autant de la nature, de l'art, que de la prudence :

D'une façon générale, pouvoir parler comme il convient est affaire d'art et de nature [de connaissances théoriques et de dispositions naturelles] ; savoir ce qui convient dans chaque cas est affaire de prudence⁶.

Crassus, dans le même dialogue, montre en outre le lien essentiel entre l'aptitude de l'orateur et les circonstances dans lesquelles se produit son discours :

⁴ *Ibid*, p. 128.

⁵ Cicéron, *L'Orateur*, 21, 70-71, trad. Albert Yon, Paris, Belles Lettres, 1964, p. 25. Cicéron traduit tout juste avant ce passage le grec *prépon* par « *sane decorum* ».

⁶ Cicéron, *De l'orateur*, III, 212 : « *omnique in re posse quod deceat facere artis et naturae est, scire quid quandoque deceat prudentiae.* » Traduction de H. Bornecque modifiée, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 88.

En vérité, de tous les mots latins celui d'*ineptus* m'a toujours paru posséder peut-être le plus de force. Dire de quelqu'un qu'il est « inepte », c'est dire, d'après l'étymologie, qu'il est « non apte » et, dans les habitudes de notre langue, cette signification va très loin. Quiconque en effet ne voit pas ce que demandent les circonstances, ou parle plus qu'il ne faut, ou s'étale, ou n'a aucun égard ni à la dignité ni aux intérêts des gens avec lesquels il se trouve, bref quiconque, en quoi que ce soit, manque de convenance ou de mesure <*dignitas uel commodi rationem*>, celui-là nous le disons « inepte »⁷.

L'*aptitude* est donc un talent particulier qui consiste à créer du lien, et ce, de deux manières : d'une part entre un discours et son sujet ou son auditoire (*aptum*), d'autre part entre un individu et sa pratique (*aptitudo*), ce qui, dans un cadre rhétorique, peut très bien se concevoir de manière syncrétique : quelque chose comme une *aptitudo ab apto*. Cette « aptitude » et ce décorum participent aussi à la *pratique* de l'éthos chez Cicéron, pour qui le bon orateur est aussi un homme vertueux : *vir bonum dicendi peritus*, un homme de bien qui sait bien parler. Bien parler, c'est précisément savoir faire apparaître cette vertu sous le meilleur jour que les circonstances le demandent. Il ne s'agit pas d'un masque de vertu, mais d'une *façon* de la faire constater, adaptée au public à qui s'adresse le discours, public qui sera d'autant mieux convaincu qu'il approuvera également la vertu de l'orateur en même temps que son discours. Dans le cas du chapitre VI du *Pantagruel*, l'erreur de l'écolier est de se vêtir des vêtements de l'orateur sans en avoir la vertu, de tenter de faire croire que tout se joue dans l'apparence et dans l'autoproclamation, dans le discours et dans la manière ; son ridicule est de se dire apte alors qu'il est inepte. Son éloquence n'est que singerie de vertu ; son « genie » n'est qu'un mot *emprunté*.

À tous ces égards, l'épisode de l'écolier limousin est particulièrement exemplaire quant à la difficulté qu'il y a, d'une part, à faire surgir de l'innovation à l'intérieur de pratiques et de coutumes régies par les lois de l'usage, et, d'autre part, à appuyer cette nouveauté sur l'autorité médiatrice et autoproclamée d'un « genie », qui n'est qu'un masque d'autorité, qu'une parole étrangère à l'usage. Cette nouvelle instance, aux yeux d'un lecteur-usager du milieu du XVI^e siècle (*Pantagruel*, par la fonction judiciaire qu'il s'arroge dans cet épisode, peut être considéré comme

⁷ Cicéron, *De l'orateur*, II, 4, 17, éd. citée, p. 14.

l'archétype du lecteur-usager supposé par le roman), renvoie à la fois à une culture spécifiquement latine (à travers le *Genius* romain, dont on a vu rapidement les modalités de transmission) et à une instance inouïe d'autorisation, précisément par le fait qu'elle sert à légitimer une pratique, elle-même revendiquée comme inouïe. Redondance du « genie ».

Le « genie » n'est plus seulement la figure plus ou moins divinisée d'une nature singulière, comme c'est le cas par exemple chez Horace ou Censorinus : c'est l'affirmation d'une différence, qui s'oppose à la contingence de l'usage linguistique en tant que compétence fondée dans l'immanence de la Nature. En effet, si le langage n'est pas l'émanation des choses qu'il désigne, mais le résultat d'une convention entre usagers, le nomothète qui en réforme la pratique doit à rebours, faute d'être élu par la communauté, montrer qu'il l'est par la Nature : « *apte nate* ». Le « genie » qui médiatise cette élection est le lien tendu entre la Nature et l'homme qui en reçoit l'autorisation et la compétence, c'est l'irruption diachronique (l'innovation) de ce que la communauté produit synchroniquement (l'usage). Il est le lien manquant entre le langage et les choses, que la communauté remplace par l'usage.

L'ultime jugement de Pantagruel est dès lors significatif à cet égard, puisqu'il évacue violemment la position privilégiée d'une élection naturelle que revendique un « genie apte nate », en jouant sur la double signification du « nate » : qui renvoie à la fois à ce qui est « naturel » et à ce qui est « natif » :

Par Dieu, dist Pantagruel, je vous apprendray à parler. Mais devant, responds moy : dont es-tu ? A quoy dist l'escollier : « L'origine primève de mes aves et ataves fut indigène des régions lémovicques, où requiesce le corpore de l'agiotate saint Martial. – J'entends bien, dist Pantagruel. Tu es Lymousin, pour tout potaige. Et tu veulx icy contrefaire le Parisien. Or viens çà, que je te donne ung tour de peigne ! » Lors le print à la gorge, luy disant : « Tu escorches le latin : par saint Jehan, je te feray escorcher le renard ; car je te escorcheray tout vif. »

Lors commença le pauvre Lymousin à dire : « Vée dicou, gentilastre ! Ho, saint Marsault, adjouda my ! Hau, hau, laissas à quau, au nom de Dious, et ne me touquas grou ! » A quoy dist Pantagruel : « A ceste

heure parles-tu naturellement. » Et ainsi le laissa : car le pauvre Lymousin se conchyoit toutes ses chausses⁸.

Il s'agit bien d'un nouveau renversement : en renvoyant l'écolier à son Limousin natal et en lui refusant tout lien privilégié à la Nature, Pantagruel montre que son travail d'innovation n'est que ridicule et inepte singerie. La violence physique du géant a très concrètement pour effet de faire tomber le masque de l'écolier, qui n'était que de parole. « Vée dicou, gentilastre ! » En refusant son « genie » particulier, Pantagruel renvoie l'écolier au génie de la langue limousine, au nom d'un « parler naturel » qui s'oppose symétriquement à l'aptitude naturelle en vain revendiquée, tout comme la violence physique qui démasque la singerie répond à la violence symbolique de l'innovation dans l'usage de la langue. À travers le jugement de Pantagruel, c'est l'Usage qui reprend ses droits, que le « genie » de l'écolier avait tenté d'usurper.

La naissance du mot « genie » dans la langue française, du moins telle qu'elle est mise en scène dans le *Pantagruel* en 1532, est donc une naissance avortée. Dire que c'est à cette occasion que le terme apparaît dans la langue parce qu'il s'agit de la première occurrence est donc abusif, puisque c'est aussitôt pour être rejeté, à la fois comme nouveauté et comme instance innovante. De plus, il ne s'agit pas tout à fait d'une naissance, mais plutôt d'une adoption : celle d'un mot échoué dans le cimetière des antiquités oubliées, des éruditions poussièreuses et des pratiques révolues. Premier rendez-vous manqué, donc, du génie et de la langue française. Il faudra, pour que son adoption soit acceptée par l'usage, des conditions plus favorables que cette parodie où un humble écolier limousin s'est frotté à un jeu qui le dépasse.

Mais en parodiant cette pratique de la sorte, Rabelais fausse considérablement les données du problème. Lorsque Pantagruel prône le parler naturel contre la pétarade latinisante et artificieuse de l'écolier, il prend le parti de l'« usance commun de parler », mais il n'est pas certain que l'usage seul ait une autorité suffisante pour légiférer souverainement, depuis les demandes d'adoption jusqu'aux mises au rancart, sur tous les domaines des pratiques de la langue. Le problème de l'innovation et de l'usage soulève également des enjeux politiques et institutionnels, comme on a

⁸ Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, p. 91.

eu l'occasion de le voir à travers les critiques rabelaisiennes à l'égard de la Sorbonne. La naissance du terme « genie » dans la langue française est donc à la fois un problème politique et institutionnel, dans la mesure où il implique tout autant les droits de la communauté sur l'usage, que ceux des particuliers sur l'héritage des Anciens. Le « genie » évoqué par l'écolier limousin est au confluent de ces tensions, tout en étant héritier de l'ambiguïté et de l'ambivalence de ses multiples origines. Médiateur entre les héritages, les usages et les innovations, le « genie » commence ainsi sa longue carrière.

E) De l'usage au bon usage

C'est un lieu commun redondant que d'affirmer qu'en matière d'innovation langagière, l'usage est souverain. Par exemple, Horace, dans son *Art poétique*, constate que comme la feuillaison des arbres s'assèche, meurt, et se renouvelle au gré de la « succession rapide des années », autant :

beaucoup de mots renaîtront, qui maintenant sont tombés, beaucoup tomberont qui sont en vogue aujourd'hui, si l'usage le veut, l'usage auquel appartient, dans les langues, la souveraineté, le droit, la règle¹.

À la même époque que le *Pantagruel* de Rabelais, ce lieu est paraphrasé par le comte Ludovico de Canossa, dans le *Courtisan* de Castiglione, au moment où il s'emploie à décrire l'élocution du Courtisan dont il tente de dépeindre le modèle idéal :

Quant aux mots, [dit-il à l'assemblée,] certains restent bons quelque temps, et puis vieillissent et perdent leur grâce ; d'autres prennent de la force et deviennent appréciés, car, de même que les saisons de l'année dépouillent la terre de ses fleurs et de ses fruits, et puis de nouveau la revêtent d'autres, de même le temps fait choir ces premiers mots, et l'usage en fait renaître d'autres à nouveau et leur donne grâce et dignité, jusqu'à ce qu'étant peu à peu rongés par la morsure envieuse du temps, ils finissent eux aussi par mourir, parce que, finalement, nous-mêmes et tout ce qui nous appartient, nous sommes mortels².

L'usage est, à l'instar du cours des saisons pour la feuillaison, producteur de mots nouveaux et fossoyeur de mots anciens ; mais il est aussi aveugle que lui, définissant sans discrimination ni jugement la règle du dire. En effet, bien que l'autorité de l'usage soit généralement reconnue, à partir du moment où l'on

¹ Horace, *Art poétique*, v. 60-72, trad. Florence Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1946, p. 206 : « Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque / quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus / quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi. »

² Castiglione, *Le livre du courtisan* (1537), trad. par Alain Pons d'après la version de Gabriel Chappuis (1580), Paris, GF-Flammarion, 1987, p. 71. Le lieu commun de la souveraineté de l'usage est largement repris au XVII^e siècle : Bouhours, à la suite de Vaugelas, ne dira pas autrement, en 1674 : « Je m'imagine que l'usage doit nous régler à cet égard, comme en tout le reste : & pour ce qui est des mots tout nouveaux, je ne pense pas qu'aucun particulier ait droit de les établir. Cela n'appartient qu'au public ; c'est à luy à les recevoir, & à leur donner cours dans le monde », *Doutes sur la langue françoise*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1674, p. 48. Vaugelas, dans ses *Remarques sur la langue françoise*, disait déjà, par exemple : « L'Usage est le Roy des langues, pour ne pas dire le Tyran » : Paris, Vve. Jean Camusat, 1647, p. 16. Voir Éric Méchoulan, *Le livre avalé, De la littérature entre mémoire et culture*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 198-214.

s'emploie à rehausser la valeur des langues vernaculaires à l'aune et à l'imitation des langues anciennes, un nouveau problème se pose, puisque l'usage, emporté dans le mouvement continu de l'obsolescence et du renouveau, n'est pas apte à assurer la fonction critique nécessaire à cette illustration. En somme, tout ce qui relève de l'usage n'est pas nécessairement *bon usage*.

Le même comte de Canossa remarque en effet que, s'il importe de ne pas employer les mots qui sont rejetés par la coutume, cela n'implique pas que le Courtisan doive employer tous ceux que celle-ci adopte, puisque la coutume et l'usage, qui mêlent sans discrimination le noble et le vulgaire, sont aussi potentiellement des corrupteurs et des altérateurs de la langue. Pointe ainsi la possibilité qu'il puisse y avoir un *mauvais usage* : l'antique parler toscan (l'exemple n'est pas anodin) n'est pas à lui seul un gage de la pureté du vernaculaire et ne peut constituer la référence pour l'élocution du Courtisan que l'assemblée réunie autour d'Élisabeth Gonzague cherche à dépeindre.

Je pense dès lors, [poursuit-il,] que la bonne coutume d'une langue naît des hommes qui ont de l'esprit <ingegno> et qui, par le savoir <dottrina> et l'expérience, ont acquis un bon jugement <bon giudizio : autorità, buono fama>, grâce à quoi ils s'accordent et consentent à admettre les mots qui leur paraissent bons, et que l'on reconnaît par un certain jugement naturel <certo giudizio naturale : buon senso, buon gusto> et non d'après un art ou une règle quelconque³.

Parallèlement au souci de déterminer une bonne coutume dans la masse informe et aléatoire de l'usage commun, apparaît une instance spécialisée et autonome (à la fois dans le sens courant et étymologique du terme : libre et fondatrice de ses propres lois), apte à juger et à critiquer, à séparer les bons et les mauvais usages, une sorte d'Apelle de la langue qui sélectionne, grâce à l'excellence de son goût et de son jugement, tous les détails les plus beaux dans la masse confuse et mêlée de la coutume, et peint avec sa voix une langue pleine de *venustas*, une langue digne de l'idée du Courtisan. Jugement, donc, esprit, savoir et expérience, et aussi bonne nature : telles sont les qualités de cette instance, confirmée dans une sociabilité du consensus, qui invente elle-même sa propre nécessité et le champ de son

³ Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., p. 70.

application : le bon usage et le Courtisan sont les inventions simultanées d'une même portion restreinte de l'usage, qui s'érige et se distingue, d'où l'aspect pléonastique du retour sur soi. De la même manière, lorsque la cour du duc d'Urbino se propose par jeu de « former en paroles un Courtisan parfait, en spécifiant toutes les conditions et qualités particulières qui sont requises chez celui qui mérite ce nom », toute l'assemblée trouve l'idée excellente : n'est-ce pas le « plus beau jeu qu'on [puisse] inventer⁴ » que cette pratique de l'éloge qui construit le modèle d'un Courtisan idéal, miroir formé de paroles, où la Cour se renvoie une image à la fois laudative et constituante d'elle-même ?

La nouvelle instance d'illustration de la langue vernaculaire, si elle est autoproclamée, ne fonde cependant pas la légitimité de sa pratique sur des règles nouvelles, qui révolutionneraient en quelque sorte la règle de l'usage, puisque aucun art, aucune règle ne peut servir à déterminer la valeur du bon usage : tout repose en fait sur « un certain jugement naturel » propre au Courtisan, qui fait précisément son excellence et sa distinction⁵. Mais le comte va plus loin : non seulement cette pratique de l'illustration ne se fonde pas sur des règles, mais il arrive souvent que les mots et les expressions qui enrichissent la langue et qui forment le bon usage soient le résultat d'écarts par rapport aux règles grammaticales, sans toutefois être rejetées par la norme de l'usage :

Ne savez-vous pas que les figures du discours, qui donnent tant de grâce et de lustre à la parole, sont toutes des violations des règles grammaticales, mais qu'elles sont acceptées et confirmées par l'usage, parce que, sans qu'on puisse en rendre autrement raison, elles plaisent et semblent procurer de la suavité et de la douceur à nos oreilles⁶ ?

Si le bon usage est accepté et confirmé par l'usage, en dépit de ces violations, c'est parce que les innovations qu'il instaure au sein de la langue commune correspondent, sans que cela puisse s'expliquer par des règles, à une sorte de

⁴ Castiglione, *Le livre du courtisan*, *op. cit.*, p. 34.

⁵ Voir par exemple, pour se limiter pour le moment au seul traité de Castiglione, le portrait général du Courtisan esquissé en début de parcours par le comte, où la *naissance* est la qualité fondamentale, de laquelle découlent toutes les autres, quoique cette naissance soit cultivée par l'éducation. *Le livre du courtisan*, *op. cit.*, livre I, chapitre XIV, p. 37-39.

⁶ Castiglione, *Le livre du courtisan*, *op. cit.*, p. 70.

*jugement de l'oreille*⁷, qui dépasse toute tentative de codification. Ce « certain jugement naturel » est précisément ce qui permet au bon usage d'innover et de se distinguer comme instance supérieure de langage, sans toutefois être qualifié de mauvais usage ; avoir l'oreille juste permet de rencontrer le difficile équilibre entre l'innovation et l'usage, d'en sentir le juste tempérament, l'accord parfait. C'est d'ailleurs précisément en quoi consiste la qualité fondamentale de l'« ingénieur Ecrivain » de Peletier, que nous avons rencontrée plus haut. Une pratique prudente et ingénieuse de l'élocution innovante passe donc nécessairement par une justesse (*discrétion*) naturelle de l'oreille.

L'écolier limousin, même s'il correspond au type du pédant ridicule et écorcheur de latin, dont la parodie est courante à l'époque⁸, ne peut pas être évacué de manière aussi cavalière que Pantagruel en a usé avec lui : ce que Rabelais met en scène de manière parodique dans cet épisode n'est pas seulement l'excès où peut porter une autorité singulière qui s'autoproclame législatrice de l'usage commun, mais aussi la réaction excessive de cet usage au nom d'une pureté naturelle et native de la langue, à laquelle la « langue de Rabelais » ne peut d'ailleurs pas être associée sans difficulté, comme l'a abondamment montré Lazare Sainéan⁹. Il s'agit donc, plus généralement, d'une parodie du *débat* de la pureté de la langue *versus* son enrichissement et son illustration, débat où le problème de l'usage est l'enjeu fondamental. Interpréter le chapitre VI dans cette perspective plus large a au moins l'avantage de laisser le conflit ouvert, de manière à en tirer toutes les conséquences.

Là où l'écolier s'invente un génie singulier et l'autorité d'une aptitude de naissance propre à transgresser l'usage pour le locupleter, l'usage réclame le respect

⁷ L'importance du « jugement de l'oreille », dans les choix de termes et de nombres qui font partie de l'élocution, est, comme l'a fait remarquer Francis Goyet, précisément le lieu où les arts poétique et rhétorique atteignent la limite qu'ils ne peuvent franchir : celle des qualités naturelles (ici, le jugement) qui distinguent les véritables Poètes, les excellents Orateurs des petits versificateurs et des vulgaires techniciens. Mais c'est aussi par là que les arts d'adressent uniquement aux initiés, et s'assurent de leur distinction. Voir son introduction aux *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, *op.cit.*, p. 18-21.

⁸ Eric MacPhail, dans son article cité, « The Elegance of the Ecolier Limousin », mentionne, outre la satire de Geffroy Tory, la comédie de Francesco Belo, *El Pedante*, dans laquelle le pédant Prudezio décrit les activités les plus communes en employant un italien mêlé (rehaussé ?) de latin : « Voglio andare al foro per emere alcuna cosetta per prendere la corporale refezione e resarcire, cibando, el ieiuo ventre. »

⁹ L. Sainéan, *La langue de Rabelais*, *op. cit.*

du « potaige » et l'orthodoxie des épices, au nom du naturel de la langue maternelle et régionale. Rabelais fait en somme bien plus que d'introduire le premier le mot « genie » dans la langue française : il met en scène le premier conflit entre un génie particulier et ce qui deviendra, un peu plus d'un siècle plus tard, le génie de la langue.

F) Les génies des langues françaises

En effet, ce que Rabelais met en évidence à travers la mise en scène parodique d'un tribunal de la langue, c'est non seulement que la question du vernaculaire est, dans le premier versant du XVI^e siècle, l'objet d'importants conflits de pouvoir et de légitimation (le contrôle de l'usage en langue vernaculaire, et plus tard du « bon usage », est un enjeu politique de première envergure dans un contexte d'illustration symbolique du royaume), mais surtout que cette instance de pouvoir et de légitimation est alors à inventer. C'est dans ce contexte, on l'a vu, que naît le mot « genie » dans la langue française.

Cependant, comme l'écolier limousin est un personnage satirique, un « escumeur de latin », comme le disait Geoffroy Tory, il fait preuve de ridicule en mêlant les instances de légitimation propres à des sphères différentes du savoir : un « genie apte nate », de surcroît pindarisant, appartiendrait semble-t-il à la sphère poétique (*poetae nascunt*), alors que l'autorité prévalant sur le bon usage, dont la légitimité est précisément à ce moment le nœud du problème, aurait besoin d'un autre type de légitimation, quoique également fondé sur la *naissance* : ce sera moins d'un siècle plus tard la meilleure partie de la noblesse de cour, centralisée autour du roi et de la capitale, et légitimée par les meilleurs auteurs du temps¹ ; mais dans la fiction rabelaisienne, au moment où les cinq « diversités de langage » de France² ont encore chacune plus ou moins le même statut hiérarchique (mis à part le parisien, occupant depuis le XII^e siècle un statut privilégié qui s'accroît avec les politiques de centralisation de plus importantes tout au long des XV^e et XVI^e siècles), la seule

¹ Je paraphrase ici la préface des *Remarques sur la langue françoise* de Vaugelas : « Il y a sans doute deux sortes d'*usages*, un *bon* et un *mauvais*. Le mauvais se forme du plus grand nombre de personnes qui presque en toutes choses n'est pas le meilleur, et le bon au contraire est composé non de la pluralité mais de l'élite des voix, et c'est véritablement celui que l'on nomme le maître des langues [...]. » Et plus loin : « Voici donc comment on définit le bon usage. *C'est la façon de parler de la plus saine partie de la cour conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps.* » Le bon usage selon Vaugelas est donc issu d'une « conformité » entre la langue *parlée* à la cour et la langue *écrite* des meilleurs auteurs : cette dernière, quoique hiérarchiquement inférieure à la dignité de la langue de la cour, en constitue cependant « comme le sceau », ou la « vérification » qui l'« autorise ».

² Il s'agit, pour G. Tory, de la « langue Picarde, de la Lionnoise, de la Lymosine, de la Prouvensalle » et enfin, de la « langue de Court & Parrhisienne » : *Champ fleury*, f^o V, cité par Danielle Trudeau, *Les inventeurs du bon usage*, *op. cit.*, p. 28.

naissance qui puisse légitimer la validité des pratiques de l'usage est celle qui lie inexorablement au terroir.

Rendez-vous manqué, donc, puisque tout semble les opposer, entre un « genie apte nate » tentant sans succès de légitimer une pratique singulière du langage et un hypothétique « génie de la langue », qui se réduit dans le texte de Rabelais à n'être qu'un « parler naturel » affleurant sous le masque de l'imposture. Entre l'altitude hautaine du pindarisme sublime et le bas naturel des imprécations limousines et des excréations (les deux discours semblent aller de pair), l'usage est récalcitrant.

Mais autant Pantagruel ne peut admettre les réformes imposées par l'écolier limousin, autant il est séduit par les audaces ingénieuses de Panurge lors de leur rencontre au chapitre IX, tant il est vrai, aussi bien chez Rabelais que plus tard chez Peletier, qu'en matière d'innovation de langage comme de stratégie militaire, *engin mieulx vault que genie*.

Il est manifeste cependant que dès le moment de son invention en français, et malgré tout ce qui les oppose, le mot « genie » est intimement lié aux débats qui concernent ce que l'on nommera moins d'un siècle plus tard le « génie de la langue française ». Si l'un et l'autre génies semblent si incompatibles, c'est, on l'a vu, parce que l'usage tel que mis en scène par le tribunal improvisé par Pantagruel n'admet pas que l'on puisse enfreindre le « parler naturel », c'est-à-dire la langue du pays limousin dans lequel l'écolier est né. Dès lors, on peut être en mesure d'entrevoir que la pédanterie de l'écolier limousin ne relève peut-être pas tant du « genie » dont il se revendique, mais plutôt d'une *naissance* autre que celle de son terroir : prétendant non seulement à une *bonne naissance* (puisque'elle est « apte » d'emblée à l'enrichissement de la langue *française*, en faisant fi conséquemment de la limousine), mais surtout à une *naissance individuelle et distinctive*, qui cherche à justifier sa distinction par rapport à ses origines linguistique et régionale.

Cela est vrai si l'on ne considère que la partie qui condamne l'écolier pour sa pédanterie et son manque de naturel, son ingratitude à l'égard de la régionalité de sa naissance, la seule dont on puisse concrètement se revendiquer, contrairement à ce « genie » dont se réclame cet imposteur, esbroufe et singerie destinées à s'attirer les applaudissements de la foule. Mais si on prend au sérieux les revendications de

l'écolier, il apparaît que les efforts de son zèle, son héroïsme même, ne cherchent pas à recevoir les louanges, mais bien à enrichir le front glabre de la langue française à l'aide de l'abondante chevelure latine (tel est, on s'en souvient, l'essentiel de son plaidoyer). En somme, l'écolier défend une pratique de la *greffe* au nom du constat que la langue française ne jouit pas en elle-même de la redondance de la langue latine, qualité nécessaire à son illustration. Mais ce que l'écolier cherche à amplifier, ce n'est pas la langue de son « potaiger », son limousin natal (et naïf, dirait-on alors) mais plutôt une langue savante, élitiste, au-delà des distinctions régionales : la vernacule gallique ne se conçoit, comme langue vernaculaire, que dans sa relation à la langue latine, sans tenir compte de la diversité de ce qu'on appellera plus tard les dialectes, et qui sont tous alors autant de *langues françaises* : le picard, le breton, le limousin, le provençal et le parisien. Enrichir la langue française, c'est privilégier l'un de ces dialectes, le parisien, la langue de cour, la langue du pouvoir (autant administratif, législatif, politique que culturel), qui se centralise précisément à cette époque en Île-de-France.

*
* *

Dans ce contexte vivement polémique, l'invention (ou plutôt le détournement) du mot « genie » met en jeu de manière symptomatique un rapport récurrent tout au long de l'histoire problématique et mouvementée de cette notion polymorphe : celui entre l'usage et l'innovation. Mais cette *aptitude* dont se réclame l'écolier, si elle se présente d'emblée comme une disposition légitimatrice naturelle, permet également de mettre en lumière que ce rapport problématique fait nécessairement intervenir ce que les rhétoriques appelaient l'*aptum*, la convenance. Quand entre en jeu une relation de transmission (de discours, mais aussi, comme dans le cas de la pratique de l'écolier limousin, de redondance lexicale), il n'est point d'*aptitude* inconvenante, parce qu'alors, toute prédisposition vise à bien disposer un public, un auditoire, un lectorat. En somme, si le « genie » peut se définir comme une condition préalable, en amont, à toute pratique innovatrice, en aval, il doit aussi être autorisé et reconnu par la communauté dans laquelle il s'inscrit. C'est pourquoi le « genie » est, encore plus généralement, l'instance de légitimation (*aptitudo naturalis*) qui permet de créer du lien (*aptare*) entre l'usage ancien (qu'il transforme et déplace pour en faire du nouveau) et l'usage courant (dans lequel il fait advenir sa pratique innovatrice).

Cependant, pour ficeler ce lien entre le passé et l'actuel qu'on nomme « innovation », le génie comme aptitude naturelle ne suffit pas en soi : encore faut-il pouvoir le faire convenablement, selon les circonstances toujours fluctuantes de l'opinion et des pratiques. En somme, il faut aussi faire preuve de prudence.

Chapitre II – « Ce que les latins appelleroient *Genius* » : génie poétique et génie de la langue

Malgré le fait que les historiens de la langue française attribuent à Rabelais la première occurrence du mot « génie », en 1532, nous pouvons constater que ce moment ne correspond pas encore à son adoption par la communauté des usagers. Telle est du moins la conclusion que l'on peut tirer de la mise en scène rabelaisienne. Cette innovation, façonnée à partir du riche fonds de l'abondance latinicome, est proférée au même titre que d'autres mots toujours étrangers à notre usage, qui n'ont pas trouvé l'autorisation nécessaire à leur existence dans la langue française. Imprudent, l'écolier limousin n'a pas su faire adopter le fruit de son ardeur locupletante. Mais on peut se demander, avec Pantagruel et sa suite, si telle était véritablement son intention : ce qui met en lumière la confusion possible entre l'enrichissement de la langue et l'illustration de soi-même.

Si le terme « genie » suscite des réticences lorsqu'il s'agit de le faire adopter par l'usage, cela est dû à la manière par laquelle on tente de l'y inscrire, comme les commentaires de Jacques Peletier ont permis de le mettre en lumière. Le « genie », au moment critique de son apparition dans la langue française, n'est pas un enjeu en lui-même, mais une notion malléable et plastique, non clairement définie, puisque, d'une part, il s'agit d'une innovation, et surtout, d'autre part, parce que l'on veut qu'elle s'adapte aux débats dont elle ne constitue qu'un des arguments. En l'occurrence, la naissance du « genie » dans la langue française intervient au moment où l'on s'intéresse à son anoblissement et à son illustration. Si le « genie » *ad hoc* de l'écolier constituait le garant de son entreprise autonome d'enrichissement du vernaculaire, c'était en vertu d'un déplacement par rapport à la signification et à l'usage du *Genius* propre à la civilisation romaine, qui, d'une divinité tutélaire, devient la médiatisation d'une aptitude de naissance que s'arroge l'écolier. Cette resémantisation est ce qui permettra au « genie » de s'inscrire dans un nouvel usage, linguistique d'une part, mais aussi — encore faudrait-il pour cela que les mots soient apposés aux choses qui leur préexistent — dans le sens où le terme répond à ce qui semble bien être une

nouvelle préoccupation, propre à cette fin de la Renaissance : celle d'identifier ce qui est inimitable dans les ouvrages de l'esprit.

Dans le domaine italien, la question de l'inimitabilité est intimement liée à la querelle du cicéronianisme, dont Marc Fumaroli a mis en lumière les répercussions françaises¹, où les débats se concentrent plutôt sur le problème de la traduction dans la vaste entreprise d'enrichissement de la langue vernaculaire. Le dieu *Genius*, à qui sa double nature humaine et divine conférait déjà un caractère polymorphe, s'inscrit dans ces débats de façon détournée, et une fois de plus problématique, puisqu'au moment particulièrement critique où il subit les ajustements nécessaires à sa naturalisation dans la langue française, il semble toujours faire l'objet d'une mise à distance et d'un rejet, qui le renvoient paradoxalement à son étrangeté antique. Comme si le *Genius*, par cette étrangeté même, conservait quelque chose de sa valeur ancienne (la liaison qu'il permet d'établir entre l'homme et le divin) ; mais ce faisant, il ne peut s'adapter convenablement aux nouveaux contextes de son utilisation. Il est nécessaire d'usurper des termes dans les langues anciennes pour les adapter aux vernaculaires si on veut les enrichir ; or il faut que cette usurpation demeure discrète afin de ne pas générer entre les langues de conflits de propriété. Ce n'est donc pas le moindre des paradoxes que le terme qui permet de désigner ce qui est le plus propre à un auteur empêche en contrepartie son appropriation dans la langue usuelle.

¹ Voir *L'Âge de l'éloquence, rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève Droz, 2002, Première partie, « Rome et la querelle du cicéronianisme ».

A) Culture de la langue et langue de culture

L'écolier limousin, par son ardent désir qui le rend si coupable, est en cela représentatif d'une volonté partagée, dès la première moitié du XVI^e siècle en France, d'enrichir et d'illustrer la langue vernaculaire. L'intention est bien alors, comme le souligne Gérard Defaux, de faire du français une « langue de culture¹ ». *Cultiver* la langue, laissée en friches pendant des siècles par la négligence de ses jardiniers, est bien le mot d'ordre des traités de rhétorique et de poésie *françois*², qui réactualisent abondamment la métaphore horticole illustrée par Quintilien dans son *Institution oratoire*³.

Ainsi, du côté italien, chez Castiglione, est-il prescrit au Courtisan de participer à la culture de la langue, et cela, par le moyen du déplacement et de la greffe :

Parfois je voudrais qu'il prît certains termes dans une autre signification que celle qui leur est propre, et, en les transposant à propos, qu'il les greffât pour ainsi dire comme un rameau d'arbre sur un tronc plus heureux pour les rendre plus agréables et plus beaux, et pour rapprocher en quelque sorte les choses des yeux, et, comme on dit, les faire toucher du doigt, pour le plus grand plaisir de celui qui écoute ou qui lit. Et je ne voudrais point qu'il craignît d'en former aussi de nouveaux, avec de nouvelles figures de langage, en les tirant de belle façon des Latins, comme jadis les Latins les tiraient des Grecs⁴.

Cette pratique de la greffe et du déplacement sémantique caractérise très justement la manière dont les élites lettrées du XVI^e siècle (ou les lettrés qui cherchent alors à se faire reconnaître comme élites dans le domaine de langue) structurent le rapport qu'elles établissent entre la langue latine et la langue vernaculaire, dont il s'agit d'élever le statut à la mesure et à l'image du latin : il est

¹ Gérard Defaux et Bernard Colombat (dir.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003, p. 13.

² Pour reprendre le titre de *L'Art poétique François* [1548] de Thomas Sébillet.

³ Quintilien, *Institution oratoire*, X, II, 4. Sur l'emploi de la métaphore horticole dans les traités de poésie de la Renaissance, voir Danièle Dupont, « Transplanter, greffer, jardiner à la Renaissance : des traités d'agriculture aux arts poétiques », in *Actes du 120^e Congrès des sociétés historiques et scientifiques, Le jardin entre science et représentation*, Paris, Édition du CTHS, 1999 ; et *Idem, Le jardin et la nature, Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, III, II, 2 : « Travaux d'horticulture et arts poétiques » p. 276-284.

⁴ Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., p. 68.

nécessaire de fonder sur l'ancien l'invention du nouveau, dans un rapport analogique que met bien en lumière Castiglione. Ce n'est qu'à l'issue d'un déplacement sémantique, d'un rameau l'autre, que la nouveauté peut se manifester comme surprise en se rendant perceptible (la « toucher du doigt » permet d'en retirer du plaisir), selon le principe de la métaphore décrit par Aristote⁵. Si la nouveauté peut être formée par un déplacement sémantique, elle peut naître aussi d'une naturalisation vernaculaire de termes issus de la langue latine. Dans les deux cas cependant, encore faut-il que ce déplacement soit fait *à propos*.

Jacques Peletier du Mans allègue par exemple que les Muses viennent à présent habiter la France, non pour retrouver les Français « vêtus à la romaine », ni pour chercher « les Sauvageons après les arbres francs⁶ ». Le moment est venu de transplanter les Muses en sol français, après qu'elles ont fleuri et porté des fruits en territoire grec, romain, puis italien. La métaphore de la greffe, lorsqu'elle sert à illustrer la théorie de la *translatio studii (et imperii)* : les deux instances sont évidemment liées), met en évidence le phénomène de filiation et d'imitation qu'implique le déplacement des sciences d'une nation à l'autre. Dans ce passage d'est en ouest, c'est non pas la même souche qui est transplantée dans des sols différents, mais plutôt le meilleur de l'arbre, la branche la plus féconde et la plus robuste (ou, si l'on suit exactement l'occurrence de Peletier, la vertu même de cette fécondité, personnalisée dans la figure des Muses pérégrines). Pour leur faire bon accueil en sol français, il importe de préparer adéquatement le terrain de la langue, afin que les Muses puissent s'y épanouir ; ni dans une langue d'emprunt, cultivée mais étrangère, ni dans une langue en friches et manquant de soins : « elles veulent le naïf, et la pureté que produit la terre où elles viennent habiter ». En somme il faut s'employer à faire de la langue française un arbre *franc*, dans toute l'extension du mot : à la fois apte à « produire de lui-même une bonne espèce de fruits⁷ », et franc au sens national du terme, comme si la langue française n'avait jamais bénéficié de la naturalisation de nombreux mots de langues étrangères. Cette illusion de naïveté et de pureté, on l'a

⁵ Cf. Aristote, *Poétique*, 1457 b. Je rappelle aussi que, selon Aristote, seuls les hommes *bien nés* sont capables d'exceller dans la métaphore.

⁶ Jacques Peletier du Mans, *Art poétique*, chapitre VII : « D'écrire en sa Langue », in *Traité de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 267.

⁷ Selon la définition qu'en donne le *Dictionnaire* de Littré.

vu, est le fruit du travail ingénieux de l'Écrivain inventeur de mots nouveaux, qui fait passer discrètement dans l'usage les emprunts et les greffes comme s'il s'agissait de mots autochtones et usités. Pour cela, il est donc essentiel que le poète écrive dans sa langue naturelle et ne cherche pas à s'illustrer dans un idiome qui n'est pas le sien, d'autant que les langues ayant aussi « leurs Siècles », à quoi servirait-il d'enrichir la latinité⁸ ?

L'image de la greffe, par laquelle on représente la manière dont les nouveaux mots entrent dans l'usage, s'inscrit dans un vaste réseau métaphorique d'une hortico-poético-culture, sur lequel se fonde l'argumentation visant à promouvoir la valeur des langues vernaculaires dans le champ des belles-lettres, leur capacité à exceller dans tous les domaines de ce que l'on nommera plus tard, justement, la *culture*⁹.

Si la valorisation de la langue vulgaire, dont on a vu une mise en scène parodique dans le chapitre VI du *Pantragruel* de Rabelais, occupait les esprits dès la première moitié du XVI^e siècle – en particulier à partir du règne de François 1^{er}, dont la politique centralisatrice visait à redorer le blason du royaume français, après les défaites militaires des campagnes d'Italie¹⁰ –, c'est à partir du milieu du siècle que les débats s'enveniment, et que le contexte polémique décrit dans la fiction de 1532 se matérialise dans les discours à travers la publication d'essais, de pamphlets et de manifestes, de préfaces et d'épîtres au Lecteur, de toute une production d'écrits polémiques enfin, qui montre à quel point les enjeux de la « question de la langue » mobilisent la République des Lettres.

⁸ Jacques Peletier, *Art poétique, op. cit.*, p. 266.

⁹ J'emploie évidemment le terme de « culture » par analogie dans ce contexte horticole, comme par ailleurs le font les contemporains, et en particulier Du Bellay comme on le verra. Mais dans une conception plus vaste de l'histoire littéraire, il faudrait tenir compte du fait que la valorisation de la langue française au détriment de la langue latine, qui participe à l'appropriation française de la Querelle des anciens et des modernes, est justement ce qui concourt à la fabrication de la notion de culture.

¹⁰ Voir F. Bruno, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, T. II, Chapitre III, Paris, A. Colin, 1966 [1905-1938], p. 27-32.

B) « Traduction scrupuleuse » et « traduction imitative » chez Thomas Sébillet

Ce travail d'enrichissement de la langue française par le moyen de la greffe des mots latins et étrangers qui lui font défaut devient nécessaire à partir du moment où le pouvoir royal subventionne de vastes entreprises de traduction des textes des langues savantes en langue vulgaire. C'est dans le passage d'une langue à une autre que l'on s'aperçoit tout à coup d'un défaut qu'il faut combler. En outre, une « bonne Traduction vauz trop mieux qu'une mauvaise Invention¹ », comme le remarque Jacques Peletier, parce les bonnes traductions ont la vertu d'enrichir la langue, qui profite de la majesté et de l'élégance des langues latine et grecque. De la même manière, en 1549, dans son *Art poétique*, le traducteur et poéticien Thomas Sébillet remarque que :

Version ou Traduction sont aujourd'hui le Poème plus fréquent et mieux reçu des estimés Poètes et des doctes lecteurs, à cause que chacun d'eux estime grand œuvre et de grand prix, rendre la pure et argentine invention des poètes dorée et enrichie de notre langue. Et vraiment celui et son œuvre méritent grande louange, qui a pu proprement et naïvement exprimer en son langage ce qu'un autre avait mieux écrit au sien, après l'avoir bien conçu en son esprit².

Il est manifeste, dans la conception qu'a Sébillet de la traduction, que le passage à la langue française confère une certaine plus value à l'œuvre originale, puisque produire une version française équivaut à valoriser l'invention du poète, qui n'étant d'abord que d'argent, s'en trouve « dorée et enrichie ». La valeur d'une œuvre s'accroît en se faisant plus commune³. C'est là un moyen de montrer la pertinence d'une activité que Sébillet exerçait par ailleurs⁴, mais surtout de valoriser l'excellence de la langue française, dont la seule vertu est apte à enrichir les ouvrages des plus grands auteurs de l'Antiquité.

¹ Jacques Peletier, *Art poétique*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 263.

² Thomas Sébillet, *Art poétique françois*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 146.

³ Il affirme en effet, un peu plus haut : « Et il lui [au traducteur] est due la même gloire qu'emporte celui qui par son labeur et longue peine tire des entrailles de la terre le trésor caché, pour le faire commun à l'usage de tous les hommes. »

⁴ Sébillet est le traducteur de l'*Iphigène* d'Euripide, parue en 1549 à Paris chez G. Corrozet.

Cependant, par-dessus tout, il faut fuir ce que Sébillet nomme une traduction « superstitieuse », qui s'applique à rendre mot à mot, jusque dans le moindre détail, le texte de l'auteur à traduire, sans tenir compte des propriétés de la langue du traducteur :

Pour fuir ce danger [celui de subir « grand ris et pleine moquerie »], ne jure tant superstitieusement aux mots de ton auteur, que iceux délaissés pour retenir la sentence, tu ne serves de plus près à la phrase et propriété de ta langue, qu'à la diction de l'étrangère⁵.

En somme, il faut quitter la tyrannie des mots et rendre l'esprit de la sentence (de *sententia* : la phrase, mais aussi le sens), afin de servir plutôt la « propriété » de la langue française, c'est-à-dire la forme d'élocution qui lui est propre, plutôt que celle de la langue à traduire. En traduction comme ailleurs, la lettre tue et l'esprit vivifie. En ce qui concerne l'élocution, la lettre tue parce qu'elle ne résiste pas au passage d'une langue à une autre, tant elle est liée aux propriétés (au génie) de la langue. Le propre de l'esprit est de survivre à la version, et d'innover la lettre nouvelle qui le médiatise. Cet esprit réside aussi dans des qualités qui ne relèvent pas seulement de l'élocution, mais concernent aussi l'éthos de l'auteur :

La dignité toutefois de l'auteur, et l'énergie de son oraison tant curieusement exprimée, que puisqu'il n'est possible de représenter son même visage, autant en montre ton œuvre, qu'en représenterait le miroir⁶.

Double ancrage d'une propriété ineffable qu'il s'agit cependant pour le traducteur de transposer dans la langue. En effet, si la « dignité » renvoie au *caractère* de l'orateur, l'« énergie » est plutôt de l'ordre de l'*effet* du discours sur l'auditeur ou sur le lecteur, puisqu'elle relève de l'« évidence ». Au nom à la fois d'une certaine *propriété de la langue*, et du *caractère propre* d'un auteur et de son « oraison », il est donc recommandé au traducteur de procéder à une version non pas servile, mais *imitative* : c'est-à-dire qui ne cherche pas à refaire du même, mais à le représenter.

⁵ Sébillet, *Art poétique français*, *op. cit.*, p. 146.

⁶ *Ibid.* Dans tout ce passage sur la traduction, Sébillet reprend l'argument de la troisième règle de la *Manière de bien traduire* d'Étienne Dolet, publié dans *Quatre traités de grammaire : Dolet, Beaune, Bèze, Péron*, Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 13.

Sébilllet reste cependant symptomatiquement silencieux sur la manière précise de représenter en miroir, par le moyen de la traduction, ces qualités essentielles d'un auteur et de son oraison, et renvoie plutôt à l'exemple d'illustres traducteurs :

Mais puisque la version n'est rien qu'une imitation, t'y puis-je mieux introduire qu'avec imitation ? Imite donc Marot en sa Métamorphose, en son Musée, en ses Psaumes : Salel, en son Iliade, [etc.]⁷.

À l'indicibilité de la méthode (faute peut-être de mots pouvant cerner ce qu'il faut exactement représenter de l'auteur à traduire), Sébilllet supplée par l'évidence de l'exemple. Il ne s'agit pas d'une esquive : c'est justement le sens de ce qu'on entend alors par l'*imitation*.

Reste cependant que Sébilllet (au contraire de la *Manière de traduire* de Dolet, et plus précisément que Peletier, par exemple⁸) cherche à désigner une qualité (si on admet que la dignité de l'auteur et l'énergie de son oraison sont liées de manière intrinsèque), qui, dépassant le seul niveau de l'élocution, et parallèlement aux qualités qui appartiennent en propre aux différentes langues, est insufflée dans les œuvres, et survit à la naturalisation que constitue la traduction.

⁷ Peletier, *Art poétique*, *op. cit.*, p. 147.

⁸ Dolet ne mentionne pas, parmi les quatre règles qu'il prescrit au traducteur, qu'il faut tenir compte de ce qui concerne l'*éthos* de l'Auteur lorsqu'on en traduit une œuvre, et Peletier précise seulement que le traducteur doit toujours s'approcher le plus près possible de l'Auteur « auquel il est sujet », et que le choix de celui-ci dépend de son « excellence » : voir *Art poétique op. cit.*, p. 263, 265.

C) Deffence, et illustration du *Genius* françoys

C'est précisément à ce passage de l'*Art poétique* de Sébillet et à cette conception noble de la traduction que s'oppose Du Bellay, un an plus tard, en 1549, dans la *Deffence, et illustration de la langue françoise*¹. L'enjeu de l'enrichissement de la langue vernaculaire est pour Du Bellay d'une importance majeure dans ce texte à mi-chemin entre le pamphlet et l'art poétique, dont une partie du programme est énoncé dès les premières pages : il s'agit de faire changer d'opinion à ceux qui pensent que « nostre vulgaire soit incapable de toutes bonnes lettres, et erudition : comme si une invention pour le Languaige seulement devoit estre jugée bonne, ou mauvaise². »

Toutes les langues se valent dans leur potentialité, affirme Du Bellay, et la raison pour laquelle la langue française ne s'est pas (encore) développée autant que les langues grecque et latine, c'est par manque de soins et de diligence de la part de ses « Cultiveurs » :

Donques les Langues ne sont nées d'elles mesmes en façon d'Herbes, Racines, et Arbres : les unes infirmes, et debiles en leurs espèces : les autres saines, et robustes, et plus aptes à porter le faiz des conceptions humaines : mais toute leur vertu est née au monde du vouloir, et arbitre des mortelz³.

Il ne faut donc pas mettre en parallèle les langues selon leur différente nature, mais plutôt selon la culture dont elles ont bénéficié. Pour le démontrer, Du Bellay a recours à la métaphore agricole dont on a eu à l'instant l'occasion de voir l'importance dans les traités de poétique de la seconde moitié du XVI^e siècle. Dans le contexte particulier de la *Deffence*, l'horticulture de la langue est un motif récurrent, par lequel Du Bellay illustre celui de l'enrichissement de la langue française. Il

¹ Du Bellay, *Deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001. Voir aussi l'édition de Francis Goyet et d'Olivier Millet, Paris, Champion, 2003. Sauf indication contraire, les références à la *Deffence* renverront désormais à l'édition de J.-C. Monferran.

² Du Bellay, *Deffence, op. cit.*, p. 76. Par ailleurs, Barthélemy Anneau, dans le *Quintil Horacien* (1550, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, op. cit.*), qui est une censure en réponse à la *Deffence* de Du Bellay, doute d'emblée de la pertinence de défendre la langue française, alors que personne ne l'attaque plus : « Qui se forge lui-même des monstres faits à propos, tels qu'il les puisse aisément défaire : combien qu'ils ne soient, et n'aient été jamais », (p. 190).

³ Du Bellay, *Deffence, op. cit.*, p. 74.

permet d'insister sur le fait que la culture de la langue nécessite la *diligence* de ses usagers, dans la mesure où sans des soins empressés et dans un état de négligence, la langue vieillit, périlite et meurt. Il faut défendre la langue des ronces et des épines qui lui font ombrage. Au contraire, pour que la langue puisse « pululer », il faut en élaguer les mauvaises pousses, la restaurer en y greffant des « Rameaux francz, et domestiques magistralement [...] tirés » des langues anciennes, qui s'entent si bien à leur tronc et s'y font si semblables, « que desormais n'apparoissent plus adoptifz, mais naturelz⁴ ». Paradoxe de la greffe linguistique et de la naturalisation des mots étrangers : ce qui était « adoptif » devient « naïf », par la seule vertu du soin empressé qu'on apporte à cultiver la langue, c'est-à-dire à en faire un usage diligent.

Si la plupart des auteurs s'entendent sur la nécessité de cultiver la langue et de la débarrasser des marques que lui ont laissés les mauvais usages au cours des siècles de négligence qu'elle a connus tout au long du Moyen Âge, la manière de s'y employer est cependant l'objet de discordes. Du Bellay intervient dans ce débat en affirmant douter de la valeur de la traduction dans ce processus. En effet, après une concession rhétorique et politique à l'apport de François I^{er} dans l'enrichissement qu'a connu la langue française au cours de la première moitié du siècle, Du Bellay affirme que la traduction ne peut être considérée suffisante pour élever la langue dans toute sa perfection. Considérant les cinq parties de l'art de bien dire, il exclut d'abord la disposition, la mémoire et la prononciation, qui reposent davantage sur la prudence (dans le cas de la disposition) ou sur la félicité de la nature (dans le cas de la mémoire et de la prononciation), que sur la qualité de l'exercice, et ne considère que l'invention et l'élocution⁵. Les traductions sont utiles à l'invention, dans la mesure où elles rendent communément accessibles les ouvrages grecs et latins par la connaissance desquels il est possible de parler copieusement. En revanche, elles s'avèrent inutiles quant à l'acquisition de l'éloquence, puisque ce qui définit cette

⁴ Du Bellay, *Deffence*, *op. cit.*, p. 81.

⁵ On peut remarquer dès lors que l'invention ne repose pas chez Du Bellay sur la nature, contrairement à ce qu'affirment déjà la plupart des arts poétiques à cette époque. Tel est le cas par exemple chez Sébillot (*Art poétique*, *op. cit.*, p. 58) : « le premier point de l'invention se prend de la subtilité et sagacité de l'esprit : laquelle si Dieu a déniée à l'homme, pour néant se travaillera-t-il de dire ou faire en dépit de Minerve : singulièrement en l'art de poésie, que l'on tient communément et bien, se parfaire plus de nature que d'art, jouxte la vulgaire sentence qui dit, le Poète naît, l'Orateur se fait. » Je reviendrai sur le rapport entre l'art et la nature chez Du Bellay, et sur ce lieu commun en particulier.

partie de l'art de bien dire dépend de caractéristiques qui sont intimement liées au caractère des langues :

Mais quand à l'Eloquution, partie certes la plus difficile, et sans la quelle toutes autres choses restent comme Inutiles, et semblables à un Glayve encores couvert de sa Gayne : Eloquution (dy je) par la quelle principalement un Orateur est jugé plus excellent, et un Genre de dire meilleur, que l'autre : comme celle, dont est appelée la mesme Eloquence : et dont la vertu gist aux motz propres, usitez, et non aliènes du commun usaige de parler : aux Methaphores, Alegories, Comparaisons, Similitudes, Energies, et tant d'autres figures, et ornements, sans les quelz tout oraison, et Poëme sont nudz, manques, et debiles. Je ne croyray jamais qu'on puisse bien apprendre tout cela des Traducteurs, pour ce qu'il est impossible de le rendre avecques la mesme grace, dont l'Autheur en a usé : d'autant que chacune Langue a je ne sçay quoy propre seulement à elle, dont si vous efforcez exprimer le Naïf en une autre Langue [...] vostre Diction sera contrainte, froide, et de mauvaise grace⁶.

L'Éloquence de l'orateur – qui est la vertu même vers laquelle il tend – repose donc à ce point sur l'élocution qu'elle en tire étymologiquement son nom. Plus concrètement, tout ce qui peut rendre un orateur éloquent, soit le choix des mots, l'usage des figures et des ornements, est si intimement lié au caractère de la langue, qu'il est impossible de le traduire en une autre. En somme, chaque langue possède ce que Du Bellay appelle un « je ne sçay quoy » lui appartenant en propre, qui ne s'exprime que dans son autochtonie linguistique. La vertu la plus importante de l'art oratoire repose sur une qualité ineffable, un supplément essentiel qui s'ajoute aux figures et aux ornements, aux lois non écrites de l'usage, mais qui les traverse et les résume : du plus ténu dépend le plus difficile et le plus important. L'indicibilité du « je ne sais quoi », dont Richard Scholar a bien montré toute la valeur paradoxale⁷, est la vertu par excellence de la langue pour cette raison même qu'elle ne peut s'exprimer ; si la langue est bien un médialité de l'expression, il est cependant dans les langues quelque chose d'inexprimable et d'indicible. Or, il n'est pas indifférent de ce point de vue que ce qui sera nommé plus tard le « génie de la langue » se nomme chez du Bellay un « je ne sçay quoy » : non tant parce que l'expression n'existe pas

⁶ Du Bellay, *Deffence*, *op. cit.*, p. 87-88.

⁷ Richard Scholar, *The Je-ne-sais-quoi in the early modern Europe: Encounters with a Certain Something*, Oxford University Press, 2005.

encore dans la langue, que parce que le « propre seulement », qui gît au cœur même des langues comme des hommes, n'est pas de l'ordre du descriptible, mais plutôt du perceptible.

C'est donc en vertu de ce *caractère* indéfinissable, qui appartient en propre à chaque langue, que Du Bellay restreint considérablement l'importance de la traduction dans l'enrichissement du vernaculaire français. Il est de ces rameaux qui ne se peuvent greffer, desquels cependant naissent les meilleurs fruits. Ce faisant, il semble reconsidérer la conception égalitariste des langues qui a été évoquée plus haut : d'une part, en effet, toutes les langues se valent, et leur différence ne réside pas dans les caractéristiques qu'elles ont en elles-mêmes, dans leur nature, mais dans la culture et le soin dont elles ont bénéficié ; et, d'autre part, c'est sur l'argument de caractéristiques appartenant en propre à chaque langue (caractéristiques qui relèvent de leur nature) que Du Bellay montre les limites de la traduction. Pourtant, cette apparente contradiction se résout dès lors que l'on considère qu'il s'agit en fait de mieux cerner la nature du labeur et de la diligence qu'on doit apporter à la langue française pour qu'elle atteigne la copie et la noblesse des langues anciennes. La pertinence de la traduction est donc jugée limitée dans ce travail d'amplification et d'enrichissement, dans la mesure où elle ne peut pas rendre compte de cette « naïveté » (du latin *nativus*), de ce « je ne sçay quoy » qui ne se translate pas dans une autre langue.

Dans le cas particulier de la traduction d'œuvres poétique, Du Bellay se fait encore plus précis, en s'opposant point par point à l'argumentation de Sébillet en faveur de la dignité de la traduction. En effet, il est certains traducteurs (qui méritent mieux le nom de « traditeurs ») qui « pour myeux se faire valoir » s'en prennent aux poètes,

genre d'auteurs certes, auquel si je sçavoy', ou vouloy' traduyre, je m'adroisseroy' aussi peu à cause de ceste Divinité d'Invention, qu'ilz ont plus que les autres, de ceste grandeur de style, magnificence de motz, gravité de sentences, audace, et varieté de figures, et mil' autres

lumieres de Poësie : bref ceste Energie, et ne sçay quel Esprit, qui est en leurs Ecriz, que les Latins appelleroient Genius⁸.

Il y a donc d'une part un « je ne sçay quoy » qui innerve la langue et lui appartient en propre, sur lequel repose toute l'éloquence de l'orateur, et de l'autre, cette énergie, ce je « ne sçay quel Esprit » qui insuffle les poèmes, qui n'a pas de nom dans la langue française, et à peine dans la latine, et qui justement, rend toute traduction caduque et insuffisante. On a vu par ailleurs combien les Latins n'auraient pas appelé « *Genius* » tout ce que Du Bellay désigne par cette énumération de qualités, qui relèvent autant de l'oraison que du poète qui la produit⁹. Sébillet mettait en parallèle la « dignité de l'Auteur » et « l'énergie de son oraison », en montrant que ces deux qualités complémentaires ne peuvent se glisser dans les traductions que par la vertu de l'imitation : et c'est en cela que les traductions peuvent être considérées comme un « grand œuvre de grand prix ». Si Du Bellay s'oppose à cette conception noble de la traduction (les traducteurs, sauf ceux qui y sont engagés par ordre royal, ne traduisent les poètes que « pour mieux se faire valoir »), c'est peut-être en partie pour montrer combien il se distingue de la pratique de ses concurrents dans l'obtention des grâces du nouveau roi Henri II, qui a succédé à François I^{er} deux ans avant la publication de la *Deffence*¹⁰. Mais également, il s'agit de défendre un autre rapport à l'imitation des Anciens, en montrant combien la traduction n'est plus en mesure d'élever la langue française (et par conséquent le royaume lui-même) à la hauteur des aspirations que forme alors la monarchie française.

Pour élever le vernaculaire à sa perfection, il s'agit de faire mieux que de traduire servilement les Anciens : et c'est par l'imitation seulement que les auteurs

⁸ Du Bellay, *Deffence*, *op. cit.*, p. 90.

⁹ C'est ce qu'a souligné Jean Lecointe dans *L'idéal et la différence : la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 221-222. Voir également le commentaire de Francis Goyet dans son édition de la *Deffence*, *op. cit.*, p. 379-383. Le *Genius* romain, comme divinité tutélaire, pourrait, par analogie, s'associer à une « Divinité d'invention », mais il peut mal désigner des qualités du discours sans faire l'objet d'un considérable déplacement sémantique, en passant, on le verra par *l'ingenium*.

¹⁰ Henri II a en effet accédé au pouvoir en 1547. En ce qui concerne les rivalités que ce changement de régime a pu provoquer, Sébillet a par exemple été chargé d'organiser avec le traducteur Jean Martin l'entrée du roi à Paris, comme le rappelle J.-C. Monferran, dans la Préface de son édition de la *Deffence*, *op. cit.*, p. 24. Voir en outre, sur les différentes stratégies d'auteur déployées à l'occasion de ces entrées royales, V.-L. Saulnier, « Sébillet, Du Bellay, Ronsard. L'entrée de Henri II à Paris et la révolution poétique de 1550 », in *Les fêtes de la Renaissance*, éd. J. Jacquot, Paris, 1956, p. 31-59.

français seront en mesure de contribuer à illustrer leur langue. Pour le montrer, Du Bellay doit s'opposer à Sébillot en prouvant que la traduction est moins une imitation qu'une imposture. Cependant, l'argument sur lequel pivote cette démonstration est lui-même une imposture, en ce sens que Du Bellay cherche à l'autoriser par une caution qu'il invente lui-même : les Latins n'appelleraient pas ce « je ne sçay quel Esprit » et cette « Energie » qui sont sensibles dans les écrits des poètes un « *Genius* ». Il s'agit d'un déplacement considérable de l'usage que les Latins faisaient de cette divinité tutélaire, comme on peut le constater à la lumière de ce qu'on a vu précédemment. N'empêche que par le biais de ce déplacement, le « *Genius* » devient l'enjeu d'un nouveau rapport à l'imitation, qui tient compte des particularités des langues, et de la singularité que l'on attribue aux œuvres poétiques. Dans la langue telle qu'on la connaît à présent, et ce depuis le XVII^e siècle, ces particularités et cette singularité sont désignées par le terme de « génie » : génie des langues, génie poétique. Or, force est de constater qu'un tel « génie » n'existe pas dans le vocabulaire de Du Bellay, pas plus que dans le vocabulaire de Pantagruel. *Terminus post quem* du génie dans la langue française.

Que signifie donc ce « *Genius* », dont il est précisé (avec une étrange insistance) qu'il appartient en propre à la langue latine, plaqué là (non pas greffé) sur la langue, comme une tache de moisissure ?

*
* *

Dans son *Cicéronien*¹¹, paru à Bâle en 1528, Érasme met en scène un dialogue entre Nosopon, atteint d'une prévention malade en faveur de Cicéron, Bulephore et Hypologue, qui désirent l'en guérir par le moyen d'une patiente maïeutique. Le désir éprouvé par Nosopon de devenir cicéronien limite son activité à imitation de Cicéron, et cette imitation aux seuls mots et expressions employés par son modèle. Bulephore tente de lui démontrer que cette imitation limitée à un seul auteur est néfaste et trop restrictive, et qu'il est impossible de parvenir à imiter parfaitement tout ce qui constitue la « manière d'écrire » d'un auteur. Même avec son impressionnant travail

¹¹ Érasme, *Le Cicéronien ou le meilleur genre d'éloquence*, in *La philosophie chrétienne*, trad. Pierre Mesnard, Paris, Vrin, 1970.

lexicographique, par lequel Nosopon tente de répertorier non seulement tout le vocabulaire employé par Cicéron, mais aussi le contexte dans lequel celui-ci a été utilisé afin d'adapter son style à celui de son modèle, le Cicéronien n'est pas en mesure d'atteindre l'objet de son désir, parce qu'il limite sa recherche à la surface des mots et au contexte de leur utilisation. La profondeur structurante sur laquelle se développe cette surface est inaccessible, puisqu'elle relève de l'éthos, duquel il est précisé qu'il ne peut faire l'objet d'une imitation. Il en va de même pour ce peintre, qui essayant de peindre le vrai visage d'un homme, multiplie avec le plus grand soin la représentation des détails qui pouvaient le différencier: ici une cicatrice, là une bosse, un menton mal rasé, les aléas toujours changeants d'une coiffure, de sorte que le tableau ne peut être achevé¹². La tâche de ce peintre est infinie et irréalisable, mais celle qui est entreprise par le cicéronien Nosopon la dépasse encore d'un degré, puisque l'imitation à laquelle il espère parvenir ne concerne pas que la surface des mots employés par Cicéron, mais surtout son « génie » même :

Imaginez que nous ayons exprimé avec bonheur de Cicéron tout ce qu'un peintre parfait peut rendre d'un homme, où sera cette chaleur cicéronienne, où sera cette invention si abondante et si heureuse, où sera l'art de disposer les éléments et celui d'imaginer les propositions, où sera cette prudence dans la façon d'agencer les arguments, où sera ce pouvoir de susciter l'émotion, où sera cette mémoire aussi riche que prompte, cette connaissance des matières les plus élevées, enfin où sera cette grande âme qui souffle encore dans tous ses écrits, où sera ce génie inimitable toujours en train de produire cette [énergie] singulière et mystérieuse ? *<deinde ubi mens illa spirans etiamnum in scriptis, ubi genius ille peculiarem et arcanam afferens energiam ?>* Et si tout cela nous fait défaut, combien froid apparaîtra le simulacre de notre imitation¹³ !

Pour imiter exactement le style de Cicéron, il faudrait être Cicéron soi-même, et encore faudrait-il vivre à l'époque où il a vécu. Aussi est-il préférable de ne pas limiter son imitation mais de la varier, en cela comme l'abeille qui butinant une grande variété de fleurs, fait son miel de la diversité de ses pérégrinations. Érasme condamne donc l'imitation trop rigoureuse des cicéroniens, d'une part, parce qu'elle n'est pas digérée, et, d'autre part, parce qu'elle ne correspond pas à la nature

¹² Je paraphrase l'anecdote racontée par Hypologue à la page 293 de l'édition du *Cicéronien* citée.

¹³ Érasme, *Le Cicéronien*, *op. cit.*, p. 294.

(*ingenium*) de l'imitateur. Il s'agit plutôt de privilégier une imitation qui tient compte de l'*ingenium* respectif de chacun, et qui assimile les matières à la manière de la digestion, plutôt qu'elle ne restitue les mots sans les avoir intégrés tout d'abord et s'en être nourris. En somme, Érasme défend l'émulation productrice contre une conception servile de l'imitation :

J'approuve l'imitation, mais uniquement celle qui seconde la nature et ne la violente pas, celle qui corrige les dispositions naturelles, mais ne les empêche pas de s'exprimer. J'approuve l'imitation, mais celle qui procède d'un modèle qui convienne à ton propre *ingenio* <*ad exemplum ingenio tuo congruens*>, et surtout ne s'y oppose pas, ce qui conduirait à un combat des dieux contre les géants. Enfin j'approuve l'imitation qui ne se limite pas à un seul auteur, dont on n'ose pas s'écarter d'un pouce, mais qui recherche dans tous les auteurs ou du moins chez les principaux ce qu'il y a de meilleur en chacun et ce qui s'adapte le mieux à ton propre *ingenio* <*tuoque congruit ingenio*> ; qui n'utilise pas sur le champ tout ce qu'elle a pu recueillir d'élégant mais le conserve longtemps dans l'âme comme la nourriture est conservée dans l'estomac pour être assimilée dans les veines, au point d'apparaître comme le fruit spontané de ton *ingenio* <*ex ingenio tuo natum*>, dont elle exprime si bien la vigueur et le naturel <*ac mentis naturaeque tuae vigorem et indolem spiret*>, que ton lecteur ne puisse plus y voir une citation de Cicéron, mais un enfant sorti de ton esprit <*mens*> (...)¹⁴.

L'imitation doit permettre d'adapter (Érasme emploie le terme « *congruens* ») les *ingenia* des modèles à celui d'un imitateur conscient des différentes caractéristiques de sa nature, afin que le produit de l'imitation soit assimilé de telle sorte qu'il semble fleurir de l'esprit (*mens*) de l'imitateur.

De la même manière, on s'en souvient, l'amplification de la langue française doit procéder par la greffe des mots étrangers, qui, en respectant la nature de la langue et la pratique de l'usage, s'assimilent au point de passer pour autochtones. Or, s'il existe bien une relation d'analogie entre l'imitation et la traduction (« La plus vraie espèce d'Imitation, c'est de traduire », écrit par exemple Jacques Peletier¹⁵), en ce qui concerne la manière d'amplifier la langue, et de lui procurer une *copie*, une abondance similaire à celle des langues anciennes, le procédé est loin de faire

¹⁴ Érasme, *Le Cicéronien*, op. cit., p. 352.

¹⁵ Jacques Peletier, *Art poétique*, op. cit., p.262.

consensus. On l'a vu, Du Bellay suggère plutôt qu'il y a une limite à la pertinence de la traduction dans l'entreprise d'enrichissement de la langue, non seulement en raison des caractéristiques propres à chaque idiome, qui ne peuvent être transposées de manière adéquate d'une langue à l'autre, mais qui plus est dans le cas particulier des œuvres poétiques, parce que la langue est alors insufflée d'un « je ne sçay quel Esprit » et d'une « Energie », dont la traduction ne peut rendre compte.

Ces caractéristiques sont perceptibles dans les textes mêmes des poètes, en ce qu'elles relèvent autant d'une « rhétorique de la personne¹⁶ » que d'une esthétique de l'effet. L'« Esprit » dont parle Du Bellay renvoie, si on se limite à la source érasmienne, au *mens* de Cicéron qui, malgré la double distance temporelle et physique, insuffle (*spirans*) encore ses écrits (qui servent justement à la médiation de cet Esprit). Jean Lecointe a montré combien ce *mens spirans*, de même que le *genius*, tels que développés dans le *Ciceronianus*, se rapprochent du *decorum peculiare* qu'Érasme a élaboré par ailleurs tout au long de son œuvre, et qui insiste, par-delà les *éthè* et les caractères, sur les particularités et les marques du spécifique dans le discours des orateurs et des poètes, qui les rendent inimitables¹⁷. Du Bellay insiste donc sur le fait que la traduction ne peut rendre la part éthique présente dans chaque discours, que les poèmes possèdent plus que les autres, parce les poètes sont plus *particuliers* que l'ensemble des lettrés. Ayant recours à la topique de la divinité d'invention qui anime les poètes¹⁸, perceptible à travers des qualités propres à leur discours, telles la « magnificence de motz », l'« audace », la « gravité de figures » et la « gravité de sentences », Du Bellay cherche à montrer, comme par ailleurs Érasme dans le passage du *Ciceronianus* cité plus haut, combien l'imitation ne doit pas se limiter à la forme et au fond du discours, mais doit aussi tenir compte de ce

¹⁶ J'emprunte l'expression à J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, op. cit., p. 436. Il s'agit pour Lecointe de montrer comment Érasme élabore une rhétorique plus ouverte à la présence de la « personne » dans le style que ne l'était une rhétorique de l'éthos, qui « laissait dans l'ombre » les « déterminations individuelles » de l'auteur en renvoyant davantage à sa personnalité morale, à son caractère. Pour les implications de l'avènement de la notion de « personne » à la Renaissance, qui font principalement l'objet de son ouvrage, Lecointe s'en explique dans son avant-propos, p. 10-26.

¹⁷ Voir J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, op. cit., p. 436-441.

¹⁸ J'aurai à revenir avec plus de précision sur les multiples enjeux relatifs à ce lieu commun, que l'*Ion* platonicien a mis en scène de manière particulièrement problématique. Selon Francis Goyet, la divinité d'invention reprend également ici le *mens divinius* de la *Satire* (I, IV, v. 43) d'Horace. La « Divinité d'Invention » dont parle ici Du Bellay ne possède cependant pas la teinte ironique développée dans la satire du poète romain.

supplément que constitue le « *Genius* », et qui en fait toute l'excellence. Cependant, le « *Genius* » dont parle Du Bellay ne relève pas uniquement de cette propriété qui distingue les poèmes des autres discours : il rend compte aussi de l'*énergie* dont ils font preuve.

L'énergie¹⁹ est au XVI^e siècle cette figure qui permet de « mettre devant les yeux » des lecteurs les images déployées par le discours : ainsi, pour prendre un exemple canonique de l'*Illiade*, la description d'une flèche impatiente de toucher sa cible est plus *énergique* que celle d'une autre simplement décochée par son archer. Cependant, en raison d'une confusion étymologique entre les deux termes grecs *energeia* et *enargaia*, l'énergie renvoie également à la capacité quasi divine de concevoir une image et de la mettre au jour dans une représentation (picturale, poétique, sculpturale, musicale : tous les arts enfin qui relèvent de l'imitation de la nature). L'énergie, dès lors, relève de la puissance créatrice de l'« artiste²⁰ », ce qui permet de formuler un lien analogique entre le Créateur et ceux qui conçoivent, dans une moindre mesure, les idées (concepts, phantasmes) qu'ils mettent en forme à l'aide d'un art codifié. C'est aussi par cette même vertu que les œuvres créées donnent cette illusion de vie qui les rend énergiques. La figuration mythologique de cette énergie divine par laquelle l'homme crée des œuvres qui semblent presque respirer est bien sûr le personnage de Pygmalion, qui avec l'aide de Vénus, donne vie à la statue dont il est l'auteur. L'énergie qu'évoque Du Bellay, de nouveau à la suite d'Érasme, permet de synthétiser l'effet de vitalité qui est mis en œuvre devant les yeux des lecteurs, de même que cette divinité d'invention mentionnée plus haut. De sorte que le « *Genius* » est pour Du Bellay à la fois la puissance créatrice mise en acte dans la création des poèmes et la vie même qui circule toujours en eux, dont le lecteur a la perception médiatisée dans une œuvre qui semble faite de chair et de sang.

La référence au « *Genius* » des Latins est donc une caution tout inventée, servant à légitimer l'existence d'une notion façonnée de pièces rapportées, provenant

¹⁹ Sur la notion d'énergie chez Du Bellay, voir en particulier l'analyse de Francis Goyet, dans son commentaire de la *Deffence* cité, p. 379-383. ; Perrine Gallant-Hallyn, *Le « Genius » latin de Joachim Du Bellay*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1995 ; et plus généralement Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, op. cit.

²⁰ Bien qu'il soit anachronique d'employer ce terme de cette manière : la notion est précisément alors en cours de développement.

d'horizons très variés²¹. Le terme fait dès lors l'objet d'un déplacement sémantique considérable, en étant lié par ailleurs à un réseau notionnel propre au contexte de la *Deffence* : « *Genius* » est ni ce que les Latins auraient désigné par ce terme, ni tout à fait ce qu'Érasme signifie lui-même dans le passage du *Ciceronianus* auquel Du Bellay a eu recours : non pas une simple divinité tutélaire, ni seulement une sorte d'« individualité personnelle » à laquelle l'imitation ne peut avoir recours si elle se limite au seul niveau lexical, mais une synthèse, qui fait de la capacité à concevoir et à exprimer vivement une idée poétique une vertu divine *et* relevant de la personnalité d'un auteur. En somme, il ne serait pas tout à fait juste de concevoir le « *Genius* » de Du Bellay comme relevant d'une « théorie du *genius* poétique²² » circulant à la Renaissance, et dont il aurait contribué à poser les fondements nécessaires à ses développements ultérieurs. Il ne peut y avoir de « théorie du *genius* », qu'elle soit partagée ou singulière, dans la mesure où le terme ne fait pas l'objet d'une connaissance précise, encore moins d'un système cohérent que l'on tenterait de constituer²³, mais plutôt d'un véritable travail polémique, dans lequel il est en constante redéfinition, à la faveur des enjeux dans lesquels on l'inscrit. La diversité de ses champs d'application montre que l'on tient aussi à en préserver l'équivocité et l'ambiguïté, qui sont propices à une multitude de développements et d'argumentations, bien souvent contradictoires d'ailleurs.

Cette situation particulière est d'autant plus remarquable que « *Genius* » est l'un des seuls mots dans la *Deffence* à ne pas faire l'objet d'un travail d'adaptation ou d'appropriation qui lui permettrait d'être greffé, et intégré à la langue française²⁴ : « *Genius* » n'est pas le « genie » de l'écolier limousin de Rabelais, qui en dépit de ses insuccès, conservait pour l'occasion un relatif « jugement de l'oreille ». L'étrangeté radicale qui empêche les traducteurs de rendre en français les écrits des poètes

²¹ Francis Goyet a en effet montré combien diverses étaient les sources auxquelles Du Bellay a eu recours pour constituer ce *Genius*. Voir son commentaire de ce passage dans son édition citée de la *Deffence*.

²² Je reprends le titre du second chapitre de l'étude de Perrine Gallant-Hallyn, *Le « Génie » latin de Du Bellay*, *op. cit.*, p. 25.

²³ Comme on le fera plus tard au XVIII^e siècle, par exemple chez un empiriste écossais comme Alexander Gerard, dans son *Essay on Genius* de 1758.

²⁴ Pour la comparaison, on peut se référer au traitement lexicographique dont bénéficie le mot « Rythme », au chapitre VIII du Livre II (p. 153-154).

concerne aussi *le terme même* par lequel elle est nommée : « ce que les Latins appelleroient *Genius* » est intraduisible, tout autant qu'il empêche de traduire les poètes dans l'intégralité de leur excellence.

Irruption du « *Genius* », dont la résurrection provoque une rupture dans le champ de l'imitation comme dans le jardin de la langue française. Ceci n'est pas dans l'intention de créer une catégorie nouvelle, mais de faire ressurgir du passé une divinité dont on a vu auparavant l'aspect polymorphe. C'est grâce à cette polymorphie que Du Bellay, parmi tant d'autres, peut évoquer (et non pas greffer) le « *Genius* » des Latins dans le contexte de la défense de la langue française. Cette distance volontaire qui maintient « *Genius* » dans sa latinité renvoie par le fait même à leur antiquité à la fois le nom et les *Genii* des Anciens.

On est dès lors plus à même de comprendre pour quelles raisons Du Bellay maintient cette distance : il s'agit de revendiquer l'avènement de quelque chose comme un *genie françoys*, perceptible dans les écrits des poètes modernes, par lequel la langue française sera véritablement en mesure de s'illustrer. En effet, si la « *translatio genii* » semble impossible, comme le suggère Perrine Gallant-Hallyn²⁵, c'est uniquement dans le cadre d'une pratique de la traduction (qui ne s'attache qu'aux mots). Du Bellay montre bien que l'enrichissement de la langue française doit plutôt se faire par le moyen d'une sorte d'imitation innutritive, qui permet d'assimiler les « plus rares, et exquises vertuz » des auteurs de l'Antiquité : « et icelles comme Grephes, ainsi que j'ay dict devant, [enter], et [appliquer à notre langue]²⁶ ». L'imitation ne se limite donc pas à la singerie des mots, comme le fait la traduction, mais procède aussi à une translation des vertus : ainsi est-il possible par exemple, comme Cicéron a emporté l'éloquence grecque à Rome, d'emporter en France l'éloquence romaine. Cette imitation défendue par Du Bellay, qui s'oppose à la servilité de la traduction, reprend le modèle érasmien valorisant un éclectisme des

²⁵ Dans son « *Génie* » latin de Joachim Du Bellay cité, p. 37 : « La *translatio genii*, la passation du génie, ne semblant pas pouvoir être assurée, le poète français préfère revendiquer résolument une altérité qui n'exclura pas, du reste, l'imitation. Cette revendication va s'effectuer, comme on sait, sur deux plans : la défense de la langue "naïve" et la défense du *moi* poétique par la théorie de l'innutrition. »

²⁶ Du Bellay, *Deffence*, *op. cit.*, p. 91, prend en exemple les Romains en montrant « comment [ils] ont enrichy leur Langue » : je modifie le passage en employant la première personne du pluriel.

sources et une digestion des influences, qui permet leur appropriation dans le respect des *genii* :

Se compose donq' celuy, qui voudra enrichir sa Langue, à l'immitation des meilleurs Auteurs Grecz, et Latins : et à toutes leurs plus grandes vertuz, comme à un certain but, dirrige la pointe de son Style. Car il n'y a point de doute, que la plus grand' part de l'Artifice ne soit contenue en l'immitation, et tout ainsi que ce feut le plus louable aux Anciens de bien inventer, aussi est ce le plus utile de bien immiter, mesmes à ceux dont la Langue n'est encor' bien copieuse, et riche. Mais entende celuy, qui voudra immiter, que ce n'est chose facile de bien suyvre les vertuz d'un bon Aucteur, et quasi comme se transformer en luy, veu que la Nature mesme aux choses, qui paroissent tressemblables, n'a sçeu tant faire, que par quelque notte, et difference elles ne puissent estre discernées²⁷.

S'il y a de l'analogie entre l'imitation et l'invention, c'est grâce à cette transformation des imitateurs à l'intérieur des auteurs de l'Antiquité, qui, jointe à la digestion des mots et des choses, rend possible cette *translatio genii* que Du Bellay appelle de ses vœux. Pour que la langue française atteigne cette perfection par les soins diligents de ses Cultivateurs, il ne s'agit pas seulement d'en enrichir le lexique et d'en systématiser le bon usage, mais plus encore de dévorer les meilleurs auteurs de l'Antiquité en s'appropriant leurs vertus, de manière à atteindre leur excellence, et ainsi, non pas seulement défendre la langue française, mais aussi l'illustrer. En effet, dans la seconde partie de son ouvrage, Du Bellay s'emploie à « montrer du doigt le chemin, qu'ilz [« les miens » : ses compatriotes] doyvent suyvre pour atteindre à l'excellence des Anciens²⁸ ». La mise à distance lexicale du terme « *Genius* » contribue donc à stigmatiser les vertus des plus grands auteurs grecs et romains dans une sorte d'éloignement culturel, de manière à montrer combien la *Deffence*²⁹ renouvelle le lien entre la Modernité et l'Antiquité par une redéfinition de l'imitation, seul moyen de parvenir à l'excellence de la langue française.

Ainsi, en valorisant une imitation-digestion plutôt qu'une simple traduction servile, Du Bellay revendique un autre rapport à la langue, qui permet une double transformation : celle des greffons empruntés aux autres langues et celle de l'« arbre

²⁷ Du Bellay, *Deffence*, *op. cit.*, p. 93.

²⁸ Du Bellay, *Deffence*, *op. cit.*, p. 120.

²⁹ Et par-delà, les poètes de la jeune Brigade, en particulier Du Bellay et Ronsard.

franc » de la langue française. Dès lors, l'enrichissement du vernaculaire passe par une assimilation des moyens employés par les Anciens pour amplifier leur langue, et non par le simple placage de leur vocabulaire sur la langue française. Comme le remarque en effet Danielle Trudeau, le travail des poètes de la Pléiade sur la langue ne se situe pas tant dans l'ajout de mots et dans l'innovation lexicale que dans les déplacements sémantiques :

En fait, le rôle indéniable et continu des poètes de la Pléiade dans la transformation de la langue littéraire ne se mesure pas quantitativement, au nombre de mots créés ou ressuscités ; il se situe au niveau conceptuel, dans les nombreuses formes de signification qu'ils ont empruntées aux langues anciennes et qu'ils ont adaptées aux expressions usuelles françaises³⁰.

Ainsi en est-t-il pour le mot « *Genius* », dont on a vu sommairement les éléments qui ont servi à le constituer : si les langues anciennes sont des « ruynées Fabriques³¹ », des édifices que le temps a dispersés, « *Genius* » est une singulière reconstruction, pour laquelle Du Bellay emploie indifféremment des matériaux tant anciens que modernes, déplaçant et amalgamant les contextes, jouxtant les différences, tout comme ces églises de la première chrétienté, qui ont été bâties entre les antiques colonnades des temples païens.

³⁰ Danielle Trudeau, *Les inventeurs du bon usage*, op. cit., p. 62.

³¹ Voir Du Bellay, *Deffence*, op. cit., p. 112, chapitre XI, Livre I : « Qu'il est impossible d'égaler les Anciens en leurs Langues », « Recueillant de cet Orateur, et de ce Poëte ores un Nom, ores un Verbe, ores un Vers, et ores une Sentence : comme si en la façon qu'on rebatist à la ruynée Fabrique de ces Langues sa premiere grandeur, et excellence. Mais vous ne serez ja si bons Massons (vous, qui estes si grands Zelateurs des Langues Grecque et Latine) que leur puissiez rendre celle forme, que leurs donnarent premierement ces bons, et excellens Architectes. »

D) *Genius* et imitation

Pour autant, cette pratique du déplacement sémantique liée à une imitation digestive permettant d'enrichir la langue française des mots et des idées des Anciens, comme de leurs manière d'amplifier leur propre langue, n'explique pas de façon entièrement satisfaisante la raison pour laquelle « *Genius* » ne peut s'adapter à la langue française. Si cette étrangeté procure une plus-value indéniable à la pratique de l'imitation telle que la défend Du Bellay, il demeure étrange que le mot même qui désigne cette excellence ne puisse cependant pas enrichir la langue française, comme si le terme ne correspondait pas à son génie.

Cette particularité est d'autant plus singulière, si l'on considère la disposition des deux livres de la *Deffence et illustration*, qui contiennent chacun douze chapitres. Le passage dans lequel Du Bellay critique la traduction au profit de l'imitation se situe exactement au milieu de la première partie, au chapitre VI. Or, le chapitre correspondant du livre second, qui s'intitule « D'inventer des Motz, et quelques autres choses, que doit observer le Poëte François », concerne justement le problème de l'innovation lexicale. Du Bellay y précise qu'il ne faut pas craindre d'« inventer, adopter et composer » des mots français, puisque c'est par cette manière que les Anciens sont parvenus à cette copie et cette magnificence à laquelle les poètes français doivent aspirer. Puisque les choses préexistent aux mots, qui sont inventés pour les signifier, il ne fait pas de doute qu'aux nouvelles choses et aux nouvelles réalités apparaissant dans le monde, il est nécessaire d'« imposer nouveaux motz », « principalement és Ars, dont l'usaige n'est point encores commun, et vulgaire¹ ». Le poète ne doit donc pas craindre d'innover dans le domaine lexical, pourvu qu'il le fasse « avecques modestie », « Analogie, et Jugement de l'Oreille », et ce, sans écouter le jugement, bon ou mauvais, du commun usager de la langue : « et ne te soucie, qui le treuve bon, ou mauvais : esperant que la Posterité l'approuvera, comme celle, qui donne foy aux choses douteuses, lumiere aux obscures, usaige aux non accoutumées, et douceur aux apres, et rudes² ». La discrétion recommandée par

¹ Du Bellay, *Deffence*, *op. cit.* p. 144-145.

² Du Bellay, *Deffence*, *op. cit.* p. 146-147.

Peletier en matière d'innovation de l'usage ne trouve pas ici de nécessité, puisque le poète s'adresse principalement à la Postérité, et reste sourd aux jugements de ceux qui n'ont pas comme lui, le « Jugement de l'Oreille ». Il lui faut cependant éviter de plaquer sur le tissu de la langue les noms propres latins et grecs, « chose vraiment aussi absurde, que si tu appliquois une Piece de Velours verd à une Robe de Velours rouge³ ». Au jugement de l'oreille s'ajoute donc un jugement de l'œil, qui discrimine les juxtapositions inconvenantes des couleurs, et accommode à l'usage du vulgaire les noms périgrins. En somme, si on ne considère que le problème de l'enrichissement de la langue, tout devrait permettre, et même prescrire l'adoption du « *Genius* » latin au sein du commun usage. L'étrangeté maintenue et soulignée du terme doit donc trouver son explication autre part.

En effet, la situation paradoxale du terme « *Genius* » dans la *Deffence* fait résonner en écho un autre passage du Livre II, dans lequel Du Bellay aborde la question canonique et épineuse de l'importance respective de l'art et de la nature dans l'exercice de la poésie. Or, comme l'a déjà remarqué François Cornilliat, la position de Du Bellay est à cet égard surprenante, si toutefois on conçoit l'*a priori* par lequel les poètes de la Renaissance, et ceux de la Pléiade de surcroît, défendent l'inspiration divine des poètes, inspiration qui leur permet de cautionner leur excellence et la grandeur de leur inclination :

Naïvement sans doute, il me semblait que Du Bellay aurait pu mettre plus d'enthousiasme à parler... de l'enthousiasme, plus d'ardeur à évoquer cette ardeur dont tant de poèmes futurs attesteront l'influence, ou déploreront l'absence. D'autre part, on pourrait dire que la *Deffence* fait maigre usage d'un argument de choix, argument d'autorité s'il en est, et imparable, en réclamant si discrètement pour les poètes le privilège de l'inspiration⁴.

En fait, l'inspiration ne serait justement pas un privilège pour Du Bellay, mais plutôt un scandale.

³ *Ibid.*

⁴ François Cornilliat, « “Qu'on ne m'allègue point que les poètes naissent” : ardeur et labeur dans la *Deffence* », in *Du Bellay, Actes du colloque d'Angers (26-28 mai 1989)*, Georges Cesbon (dir.), Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 677. Mon argumentation s'appuie en ce lieu, partie sur celle de Cornilliat, partie sur les analyses de Francis Goyet, *op. cit.*, p. 133-143.

Le débat de la prééminence de l'art ou de la nature dans l'exercice de la poésie procède d'une très longue tradition, héritière de l'*Ion* de Platon⁵. On se souviendra de la conclusion ironique et volontairement suspendue du dialogue, dans laquelle Socrate laisse à l'aède qu'il interrogeait la possibilité de choisir entre l'imposture ou l'inspiration divine :

Allons, revenons au fait, Ion, si tu dis la vérité quant tu declares que c'est grâce à un art et à une science que tu es capable de louer Homère, tu agis mal <tu commets une injustice>. Toi qui as promis que tu savais beaucoup de belles choses sur Homère, toi qui as prétendu en donner démonstration, tu me trompes, et bien loin de me faire voir la démonstration dont tu parlais, c'est toi qui ne veux même pas dire quels sont ces sujets sur lesquels tu as le talent de parler [...]. Au contraire, tu fais tout simplement comme Protée, tu prends toutes les formes, tu te retournes sens dessus dessous, jusqu'au moment où, à la fin, ayant réussi à m'échapper, tu réapparaiss en stratège, pour éviter de me donner la démonstration qui me fasse voir combien tu es habile en science homérique. Donc, si tu es le détenteur d'un art, et si, comme je le disais justement tout à l'heure, après avoir promis de faire une démonstration sur Homère, tu te mets à me tromper, c'est que tu agis mal. Mais si tu n'es pas le détenteur d'un art, si tu es, au contraire, par une faveur divine, le possédé d'Homère, et si c'est en ne sachant rien que tu dis beaucoup de belles choses à propos de ce poète – comme je l'ai dit à ton sujet –, tu ne fais rien de mal. Choisis donc si tu veux que nous te considérions comme un homme qui agit mal ou comme un homme divin⁶.

Sous le signe de Protée⁷, Ion ne peut avoir de connaissance technique, d'habileté particulière, de science et de connaissance (puisque la connaissance est le propre de la philosophie) : emprunter le visage changeant de Protée est une ruse par laquelle Ion évite de dire à Socrate *en quoi* il est habile. Cette plastique est soit de l'injustice, soit de l'inspiration divine : jamais de la connaissance. Ion choisit ce qui semble la moins infamante des solutions proposées par Socrate : celle de l'inspiration divine. En somme, le rhapsode, en étant inspiré par un dieu (ou bien par Homère, qui

⁵ L'*Ion* est le premier dialogue platonicien traduit en français par les soins de Richard Le Blanc, chez l'éditeur Weichel en 1546.

⁶ Platon, *Ion*, trad. Monique Canto, Paris, Flammarion, 1989, p. 120.

⁷ Pour Aristote (*Poétique*, 17, 1455a 32) au contraire, être sous le signe de Protée ne relève pas de la ruse, mais est associé à la « bonne nature » : « L'art poétique est l'affaire des bien nés (*euphuous*), ou portés au délire (*manikou*), les uns parce qu'ils sont malléables (*euplastoi*), les autres parce qu'ils sortent d'eux-mêmes (*ekstatikoi*). »

l'est par un dieu), n'est pas l'auteur de son discours lorsqu'il chante ses vers et commente les poèmes, puisqu'il n'a alors pas accès à lui-même.

Pour faire l'économie de l'ironie socratique, les poéticiens de la Renaissance se réfèrent également au plaidoyer de Cicéron *Pour Archias*, qui peut être considéré comme une version accommodante de l'*Ion*. Là où Socrate impose au rhapsode l'alternative de l'innocente ignorance ou de l'imposture injuste, afin de lui dénier l'art et la science, Cicéron adopte le poète afin de montrer le lien entre *natura-ingenium, usus et scientia*, dans la constitution du meilleur genre de poètes :

On me demandera : « voyons ! ces personnages éminents eux-mêmes⁸, dont les mérites ont été produits au grand jour par les œuvres littéraires, ont-ils été formés par cette science que toi, tu portes aux nues ? » Il est difficile de le garantir pour tous, mais cependant j'ai une chose certaine à répondre. Oui, j'avoue que beaucoup d'hommes ont eu une force morale et une vertu qui sortait de l'ordinaire et que, sans la science, par une disposition presque divine de la simple nature, ils se sont montrés d'eux-mêmes à la fois pleins de sagesse et de gravité ; j'ajoute même que pour le mérite et la vertu, la nature sans la science a eu plus souvent de l'efficacité que la science sans la nature. Mais en même temps je prétends que, quand à une nature rare et brillante s'ajoutent certaine discipline méthodique et certain façonnement qui proviennent de la science <*ratio quaedam conformatioque doctrinae*>, alors je ne sais quoi de remarquable et d'unique <*nescio quid praeclarum ac singulare*> se manifeste d'ordinaire⁹.

L'union de la nature et de la doctrine fait donc naître un *je ne sais quoi de distinctif et d'unique*, qui constitue une source de l'imitation pour les actions de la vie civile. Dans le cas particulier des poètes cependant, Cicéron insiste sur la précellence de la nature sur la doctrine :

Si toutes les autres études supposent un enseignement, des leçons, un art, le poète, lui, vaut par sa seule nature, ce sont les forces de sa pensée qui lui donnent l'essor, une sorte de souffle divin l'inspire. Aussi use-t-il de son plein droit notre illustre Ennius, quand il applique aux poètes l'épithète de « sacrés », voulant dire qu'ils apparaissent

⁸ Cicéron ne parle pas ici particulièrement des poètes, mais des « meilleurs modèles » sur lesquels il imite ses actions.

⁹ Cicéron, *Pour le poète Archias*, in *Discours, tome XII*, trad. André Boulanger, Paris, Belles Lettres, p. 42, 1959.

comme des êtres qui nous ont été confiés en quelque sorte par un don, par une faveur des dieux¹⁰.

Au XVI^e siècle, c'est principalement grâce à cet accommodement cicéronien que les poéticiens peuvent affirmer sans préjudice la nature divine de l'invention poétique, et que peut s'opérer l'amalgame entre une bonne nature qui se suffit en elle-même et la divinité de leur inspiration. Cependant, la question du rôle respectif de l'art et de la nature n'est pas considérée comme résolue pour autant, et offre aux poètes et théoriciens toute latitude pour revêtir un éthos ou inspiré ou laborieux. C'est dans cette dernière alternative que s'inscrit la *Deffence*. En effet, sans toutefois rejeter entièrement le caractère divin de l'invention poétique (ce dont témoigne le chapitre VI du premier livre), Du Bellay accorde une place nettement plus importante à la « Doctrine », au détriment du « Naturel », dans l'exercice de la poésie. En effet, bien que Du Bellay concède d'abord, de manière générale, la prééminence du naturel, il précise ensuite que dans le cas précis de l'amplification de la langue, rien ne peut se faire sans doctrine et érudition (et ce, en dépit de ce qu'en pensent les marotiques¹¹) :

Qu'on ne m'allegue point aussi que les Poètes naissent, car cela s'entend de ceste ardeur, et allegresse d'Esprit, qui naturellement excite les Poètes, et sans laquelle toute Doctrine leur seroit manque, et inutile. Certainement ce seroit chose trop facile, et pourtant contemptible, se faire eternal par Renommée, si la felicité de nature donnée mesme aux plus Indoctes, estoit suffisante pour faire chose digne de l'Immortalité¹².

Le lieu commun selon lequel on devient orateur, mais on naît poète (*fiunt oratores, poetae nascuntur*) est remis en cause par Du Bellay, et ce, encore une fois en s'opposant directement à l'*Art poétique* de Thomas Sébillet, mais aussi à une conception généralement admise à l'époque. Sébillet fonde en effet l'excellence de

¹⁰ Cicéron, *Pour le poète Archias*, *op. cit.*, p. 44.

¹¹ Du Bellay, fait fréquemment la critique des imitateurs de Marot, en partie dans la seconde partie de la *Deffence*, consacrée à l'illustration de la langue. Ici, c'est parce qu'ils représentent le style naturel et simple que Du Bellay s'attaque à Marot et à ses imitateurs, mais aussi parce qu'il affirme qu'on ne doit pas imiter un poète français pour enrichir la langue, ce qui correspond à lui rendre ce qu'elle possède déjà en propre ; seule l'imitation des Anciens est valable. D'autre part, Clément Marot, étant poète de François I^{er} et mort trois ans avant la publication de la *Deffence*, est stratégiquement la figure à remplacer et à renverser, ce qui explique en partie les multiples attaques à l'égard des marotiques, et des poètes de cour en général : le royaume et la langue française ont besoin de beaucoup mieux pour s'illustrer.

¹² Du Bellay, *Deffence*, *op. cit.*, p. 128-129.

« l'art de poésie » sur le fait qu'il relève plus de l'inspiration que de la technique, ce qui établit un lien entre la « félicité de nature » du Poète « de vraie marque » et ce qu'il appelle son « ardeur » et « allégresse d'Esprit », qui est désignée par ailleurs par le *furor* qui anime les poètes et les pousse hors d'eux-mêmes en vertu d'une influence divine¹³.

La fureur poétique est toutefois évoquée par Du Bellay (dans une parenthèse) au chapitre XI, consacré à la diététique du poète, intitulé : « De quelques observations outre l'Artifice avecques une Invective contre les mauvais Poètes François ». L'« Outre Artifice », l'au-delà de l'art, concerne le temps et le lieu propres à la « cogitation ». C'est dans cet outre-artifice que Du Bellay situe le *furor* : il faut que le poète recherche la solitude et le silence afin de pouvoir saisir l'occasion dans laquelle passe « cete fureur divine, qui quelquesfois agite, et echaufe les Esprits Poétiques ». Cependant, il rappelle aussitôt l'importance de l'« Emendation » (« partie certes la plus utile de notz Etudes »), par laquelle le poète polit, dispose, élague ce qu'un premier élan lui a fait écrire. De plus, si on compare la simple parenthèse qui lui est consacrée dans la *Deffence* aux développements du *Solitaire premier* de Pontus de Tyard¹⁴, force est de constater que Du Bellay invalide la fureur poétique au profit d'un labeur diligent et assidu. Pour mériter la Renommée, il faut d'abord avoir souffert : « suer, et trembler maintesfois », tout au contraire des « Poètes Courtizans », tout entiers voués aux plaisirs et à la facilité mignarde.

Du Bellay tente en somme d'établir un autre type de distinction que celle qui est fondée sur le seul naturel, en donnant toute la valeur à une intime imbrication de la doctrine et du naturel. Pour ce faire, il s'agit de ramener les problèmes distincts du *furor* et du naturel au même plan, en les assimilant : si on dit que les poètes naissent, c'est en supposant qu'il y a en eux une ardeur et une allégresse d'esprit, qui sont séparées de la doctrine il est vrai, mais uniquement dans la mesure où elles la

¹³ Thomas Sébillet, *Art poétique français*, *op. cit.*, p. 52. Sur la fureur poétique à la Renaissance, voir le Chapitre second de l'*Idéal et la différence* de Jean Lecoq : « Le génie et la fureur », *op. cit.*, p. 217-374.

¹⁴ Pontus de Tyard, *Solitaire premier* [1552-1587], éd. Sylvio F. Baridon, Genève-Lille, Droz-Giard, 1950. Tyard y fait la différence entre la fureur qui procède d'un « vice de cerveau », et celle qui « estant engendrée d'une secrette puissance divine, par laquelle l'ame raisonnable est illustrée : et la nommons, fureur divine, ou, avec les Grecs Enthusiasme », et tient lieu de traité complet de cette sorte de fureur.

précédent et lui sont nécessaires. La *Deffence* reprend ici le mouvement développé chez Cicéron, mais en le radicalisant. La dichotomie entre le naturel et la doctrine se résorbe, puisqu'il s'avère impossible de penser l'une sans l'autre : l'ardeur et l'allégresse d'esprit ne sont en somme que les *conditions* de la doctrine, comme la nature sans art n'est qu'un champ inutile qu'on aurait négligé et laissé en friches. D'ailleurs, les termes d'« ardeur » et d'« allégresse », qui prennent ici le lieu du *furor*, impliquent nettement que le poète est pourvu de cette volonté dont le Socrate du dialogue platonicien l'avait privé : la fureur n'est en somme qu'un *désir* de doctrine¹⁵. Ou bien, comme l'affirme François Cornilliat :

On ne peut imaginer un « furieux » indocte, non parce que la fureur donne la science, comme le prétend le Solitaire, mais parce qu'elle demande la science et précipite les inspirés dans le labeur infini de l'imitation¹⁶.

Enfin, comme on l'a vu, lorsqu'il emploie le terme de « fureur », Du Bellay l'associe nettement à la *cogitatio*, de manière à montrer combien l'*emendatio* lui est liée de manière nécessaire, en ce qu'elle dispose et polit la matière informe naturelle procurée par la fureur. C'est donc en faisant de la « nature » des poètes une diligence qui tend vers la doctrine, que Du Bellay déplace la question de la fureur et montre combien elle ne peut se concevoir en elle-même. Au fond, la nature, la doctrine, l'usage sont intimement liés dans une chaîne, dont chaque maillon est nécessaire à l'exercice de la vraie poésie, telle que la conçoit Du Bellay, propre à illustrer à la fois le poète, la langue française et le royaume. La doctrine est, dans cette trinité de l'excellence, comme l'esprit qui insuffle et qui vivifie la pratique de la poésie. Et cette doctrine, cette *maestria* de tous les éléments qui constituent le véritable poète, passe essentiellement par l'imitation : « car il n'y a point de doute, que la plus grand'part de l'Artifice ne soit contenue en l'immitation, et tout aussi que ce feut le plus louable aux Anciens de bien inventer, aussi est ce le plus utile de bien immiter¹⁷ ». Mais pas n'importe quelle imitation, comme on a eu l'occasion de le voir : pour être en mesure de s'approprier le « *Genius* » que les plus grands auteurs de

¹⁵ Francis Goyet parle d'une « fureur docte » défendue par Du Bellay : *op. cit.*, p. 133.

¹⁶ François Cornilliat, « “Qu'on ne m'allègue point que les poètes naissent” », *art. cit.* p. 683-684.

¹⁷ Du Bellay, *Deffence*, *op. cit.*, p. 93.

l'Antiquité ont transmis dans leurs poèmes, il faut soi-même « sonder son Naturel », puisque « ce n'est chose facile de bien suivre les vertus d'un bon Aucteur, et quasi comme se transformer en luy¹⁸ ». Les mauvais imitateurs en effet sont comme les traducteurs, qui s'arrêtent à la surface des mots ; le vrai poète cependant, sait « pénétrer aux plus cachées, et intérieures parties de l'Aucteur » qu'il s'est proposé d'imiter.

Le rejet du « *Genius* » dans sa latinité construite d'une part, et la valorisation de la doctrine au détriment du naturel, d'autre part, indiquent bien la manière dont se définit l'imitation dans la *Deffence* : les Anciens ont inventé, et c'est aux Modernes de les égaler ou de les dépasser, en vernaculaire, par le moyen d'une appropriation laborieuse et inventive. Le « *Genius* » est préservé dans sa distance « historique » (mais il faut nuancer ce terme en rappelant combien cette distance n'est pas historique au sens scientifique), simplement afin de faire l'objet d'une appropriation et d'une reconstruction, qui permettent de faire jouer la relation imitative comme processus inventif ; et ce qu'il s'agit d'imiter est précisément le « *Genius* » des Anciens. On peut dès lors prendre toute la mesure du mode conditionnel qu'a employé Du Bellay, en disant que les Latins *auraient* appelé « *Genius* » un Esprit et une Énergie qui se manifestent dans les textes, servant ainsi à médiatiser de manière efficace ce « *Genius* » même auquel ils renvoient¹⁹. On a vu précédemment que les Latins n'auraient pas appelé cet esprit et cette énergie de cette façon ; il s'agit d'un déplacement par rapport à sa signification dans la langue latine classique ; or, ce déplacement est à l'image même de ce que Du Bellay entend par une pratique de l'imitation, par laquelle le poète moderne cultive et illustre sa propre langue. Nous sommes en mesure de comprendre tout le paradoxe de cette imitation si on considère parallèlement la manière dont se constitue la langue vernaculaire, qui est *conditionnée* par la langue latine, tout en prétendant ne tenir leur existence que d'elles-mêmes : l'imitation est une digestion qui permet de prétendre à

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Si on veut réunir à un même niveau le génie de l'écolier limousin et le *Genius* de Du Bellay, du point de vue de la médiatisation de laquelle ils participent tous deux, on peut voir que le premier sert à médiatiser une aptitude naturelle à enrichir la langue, et le second est médiatisé par des textes, qu'il s'agit de digérer (troisième degré de médiatisation) pour enrichir la langue. La première attitude sera, on le verra, l'attitude des partisans des Modernes, la seconde, celle des tenants des Anciens.

l'inconditionné. L'importance de ce mode conditionnel est capitale, puisque celui-ci *invente* à rebours ce que les Latins *auraient dû* appeler *Genius*. Imiter, c'est aussi réécrire le passé : telle est sa condition.

*
* *

À cette étape de ce parcours historique du terme « génie » dans la langue française, nous avons pu constater que celui-ci est loin de faire une entrée sans heurts dans l'usage en 1532, comme les dictionnaires historiques de la langue française le suggèrent (puisque ce n'est évidemment pas leur objet de s'interroger sur les modalités et les circonstances de l'entrée des mots sur la scène tumultueuse de l'usage). De cette difficulté, l'écolier limousin pourrait aisément témoigner, s'il n'était pas mort tristement de la mort Roland, et pour cause : ce n'est pas parce qu'un mot est proféré qu'il est d'emblée adopté par l'usage ; celui-ci est au contraire une instance d'autorisation lexicale qu'il faut ménager avec discrétion et prudence, afin de faire passer les innovations que l'on tente de faire surgir dans la langue comme lui appartenant déjà en propre.

Ce problème de la *propriété* est également ce que révèle l'analyse de la *Deffence et illustration de la langue Françoysse*, dans laquelle le « *Genius* », qui est l'objet d'un important travail de déplacement sémantique, par lequel on passe d'une propriété divine qui est en l'homme et qui permet de distinguer sa destinée de celle de ses semblables, à un ensemble de caractéristiques indicibles, que les auteurs de l'Antiquité insufflent dans leurs écrits, et qui n'est transmissible que par le biais d'une imitation innutritive, témoignant à la fois d'une bonne nature, d'une maîtrise parfaite de l'art et d'un usage consommé des bonnes lettres. Pour autant, le terme n'est pas intégré au lexique de la langue française, comme l'a fait, avant Du Bellay, l'écolier limousin, et malgré la nécessité, rappelée tout au long de la *Deffence*, d'enrichir la langue pour mieux l'illustrer. Si le terme « *Genius* » demeure dans son étrangeté latine (ou sa latinité reconstruite), c'est parce qu'il s'agit justement de ce que les poètes modernes doivent s'approprier pour illustrer leur langue, par le moyen de l'imitation et non pas de la traduction. En demeurant non traduit, le « *Genius* » désigne la part intraduisible de toute langue, qui est le fait de ce qu'il y a de plus singulier de ceux qui en font usage.

Chapitre III – Les usages du génie : enquête lexicographique

Au moment où il s'est agi d'adapter une ancienne notion, qui était jusqu'alors le fait de la culture latine, de ses pratiques religieuses et de ses formes de représentation, à une nouvelle situation d'énonciation, inscrite dans un tout autre système épistémologique, la notion de « génie » a fait l'objet d'un double déplacement paradoxal, par lequel le terme s'est vu doté d'une signification et d'un usage radicalement étrangers au sens et à l'utilité qu'il possédait à l'origine¹. Ce nouvel usage s'avère d'emblée polémique et paradoxal, puisqu'il tend justement à légitimer un usage lui-même paradoxal de la langue, un usage qui s'inscrit *contre* la communauté des usagers. Dès lors, le rejet dont le génie fait l'objet est non seulement celui d'un corps qui s'expurge d'une greffe impropre à son humeur, mais aussi celui d'une communauté qui refuse de légitimer la pratique autoritaire qu'implique le terme. D'où sa mise à l'écart : il ne suffit pas qu'un mot fasse une apparition singulière et ponctuelle pour qu'il soit aussitôt généralement et régulièrement utilisé, mais aussi que sa naturalisation se fasse dans les règles, c'est-à-dire dans le respect de l'autorité des usagers. Le terme « génie » a donc rencontré de fortes résistances lors de son entrée dans la langue française, et les exemples de Rabelais et de Du Bellay font état de cette situation paradoxale.

Les deux précédentes sections ont donc tenté de rendre compte des raisons singulières de cette résistance : apparu dans le contexte de vifs débats concernant l'enrichissement des langues vernaculaires, le « génie » y joue un rôle pour le moins ambigu. Chez Rabelais, le terme est à la fois l'un des fruits et l'un des moteurs de cette amplification (d'un côté en tant que greffon étranger nouvellement implanté, et de l'autre, en tant qu'instance de légitimation de la pratique même de la greffe), qui permet de rehausser l'éclat de la langue française par le moyen de l'abondance et des

¹ On a vu par ailleurs à quel point cette « origine » est non seulement équivoque chez les lexicographes qui s'y sont intéressés (et même chez ceux qui tentent de la réduire), mais déjà aussi chez les Romains eux-mêmes, qui ne peuvent trouver dans les étymologies le socle stable d'une définition univoque.

vertus de la langue latine. Chez Du Bellay en revanche, « *Genius* » fait l'objet d'une autre résistance : il s'agit d'une vertu qui est posée d'emblée comme appartenant aux auteurs anciens et à la langue latine : de là son caractère intraduisible (puisqu'elle ne peut se transmettre que par le biais d'une imitation, qui tient compte des particularités propres à chaque *Genio*) ; de là aussi la *valeur* accordée à son étrangeté.

A) Génie et nature : légitimité et chant de mémoire

Succédant aux grands romans allégoriques comme ceux d'Alain de Lille ou de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun, dans lesquels la figure de Genius conservait beaucoup des caractéristiques dont la première latinité l'avait doté (principalement en représentant la fonction générative de la Nature, évoluant toutefois dans un contexte chrétien qui le subordonnait à Dieu¹), le « génie » au XVI^e siècle se singularise. Non pas parce qu'il se met soudainement à désigner des qualités par lesquelles il devient possible de concevoir quelque chose comme un individu dans sa singularité : on a vu que le dieu romain *Genius* désignait aussi, d'une certaine manière, le *propre* des hommes, en étant lié à la fois à leur naissance et à leur destinée. Le génie au XVI^e siècle ne se singularise pas non plus (du moins pas essentiellement) parce qu'il commence à se distancier de sa signification et de son usage d'origine, d'abord parce qu'il serait hasardeux de tenter de déterminer quel est exactement cet usage originel et cette signification première, tant le *Genius* romain est divers et protéiforme, ensuite parce que les débats entourant l'enrichissement de la langue au XVI^e siècle montrent combien les innovations sémantiques procèdent par déplacements, greffes, traductions et calques : en somme par une imitation qui maintient fermement le lien que la langue vernaculaire entretient avec les langues anciennes et leurs figures d'auctorialité. Si le « génie » se singularise au cours de cette période, c'est plutôt parce que le terme fait l'objet d'une appropriation sémantique, laquelle, quoique s'inscrivant dans la tradition latine, l'*adapte* à des contextes et à des problèmes contemporains. Ainsi, une antique divinité, manifestement très présente dans la vie quotidienne des Romains, et participant directement à leurs modes de représentation, est devenue, au commencement de la modernité, une instance médiatrice servant à légitimer une pratique innovatrice et à synthétiser un ensemble de caractéristiques subjectives relevant autant du style que de l'éthos. Mais pour que ces emplois nouveaux fassent l'objet d'une assimilation dans la langue française, il faut encore que l'usage du terme de génie se généralise, et quitte le champ particulier des

¹ Mais il faut préciser que la figure allégorique de Genius est toujours en usage au cours du XVI^e siècle, par exemple chez le « rhétoricien » Jean Lemaire de Belges, tout autant dans la *Concorde du genre humain* (1509) que dans la *Concorde des deux langages* (1511).

antiquités romaines. Ce passage ne s'opère pas de manière radicale, évidemment, et la langue conserve les usages anciens tout en faisant place aux nouveaux. Ainsi, le terme « génie » au moment où il commence à s'inscrire dans l'usage, conserve son ambivalence qui est due à ce chevauchement. Contrairement à l'apparente évidence que son emploi peut représenter *a posteriori*, et en particulier lorsque l'on étudie les auteurs de la Pléiade chez qui la figure du poète acquiert tant d'importance et de singularité, il semble aussi que le terme « génie » ne soit pas à la mode au cours de cette seconde moitié de XVI^e siècle français.

Ronsard par exemple, en dépit de sa posture poétique nettement plus *enthousiaste* que celle de Du Bellay², emploie relativement peu le mot « génie », et généralement dans des acceptions qui renvoient clairement à la tradition latine³. Ainsi, dans le cinquième Livre des *Odes*, l'*Épitafe de Jan Martin*⁴ met en scène un « Chemineur » et le « Genie » d'un mort, qui comme les Lares des Romains, est la conscience toujours vivante et loquace d'un défunt, que les vivants peuvent ainsi interroger, de sorte que le génie sert de médiation entre eux et les morts. Par ailleurs, dans l'*Élégie* du *Second livre des poèmes* (1569) adressée à Pierre l'Escot, Ronsard justifie la noblesse de l'activité du poète en la fondant dans son origine « naturelle » : le poète naît, et les dures peines que représente « une melencolique & reumaticque estude » valent celles de la guerre, puisque par les Muses comme par les armes, il est possible d'acquérir du renom et de perdurer dans la mémoire de ses « neveux » (*nepotes*), en dépit des remontrances d'un père qui privilégie les parcours moins

² Sur l'inspiration chez Ronsard, à travers la construction de son *ethos* poétique, voir Olivier Pot, *Inspiration et mélancolie : L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

³ Je fais cette généralisation en ne considérant que les occurrences du terme « génie » présentes dans la concordance de l'œuvre de Ronsard (*Compendia, a word-index to the poetic works of Ronsard*, A. E. Creore (éd.), Leeds, W. S. Maney and son LTD, 1972), sans tenir compte des phénomènes paraphrastiques, synonymiques ou métaphoriques qui désigneraient une réalité proche de celle d'un « génie » chez Ronsard, d'abord parce que ce n'est pas l'objet de cette étude (et sur ces questions, l'ouvrage d'O. Pot est toujours utile), mais surtout parce qu'il serait tendancieux de vouloir étudier de manière générale la « genèse du génie » en se fondant sur une idée ou une définition *a priori*, dont on chercherait les traces ou les évocations encore mal affirmées et maladroitement dans les discours, sans avoir égard à la manière dont cette *idée* a pu se fabriquer : conditions d'énonciation, déplacements sémantiques, phénomènes d'équivocité, débats et querelles ; bref, encore une fois, il s'agit plutôt de faire l'histoire problématique d'une *notion*, que la genèse d'une idée ou d'un concept.

⁴ Ronsard, *Épitafe de Jan Martin, Cinquième livre des Odes* (1553), in *Œuvres complètes*, vol. 5, Paul Laumonier (éd.), Paris, Hachette, « Société des textes français modernes », 1928, p. 252-258.

épineux et plus dignes de renom. La force qui pousse en dépit de tout dans ce chemin épineux est cette même nature qui caractérise le poète, et qui en dirige la volonté. Cette « nature » a ici un nom, ou du moins, une entité sert à la matérialiser : c'est le « genie », entendu au sens où l'entendait Horace dans son épître à Julius Florus⁵ :

O qu'il est mal aisé de forcer la nature !
Toujours quelque genie, ou l'influence dure
D'un astre nous invite à suivre malgré tous
Le destin qu'en naissant il versa de sur nous
Pour menace ou priere, ou courtoise requeste
Que mon pere me fist, il ne sceut de ma teste
Oster la poésie, & plus il me tençoit
Plus à faire des vers la fureur me pousoit⁶.

Le « genie » est donc ici associé à l'influence primordiale des astres (comme une alternative ou une représentation différente du même problème), pour désigner cette force du destin et de l'innéité, cette nature qui agit malgré les remontrances et les volontés contraires. Il est impossible d'ôter de l'homme ce désir de poésie venu de Nature, comme il est impossible de changer le cours des astres : quelque génie nous engage toujours à suivre un penchant dont rien ne peut nous séduire. On tente de le chasser, et voilà le génie poétique qui revient comme une fureur. Le « genie » dont il est question ici chez Ronsard est un naturel qui pousse à écrire des vers ; génie et poésie paraissent une fois de plus intimement liés, moins cependant que chez Du Bellay, qui fait du *Genius* latin le privilège des seuls poètes excellents : ce sont eux en effet qui possèdent plus que les autres l'ensemble des caractéristiques dont, on se souvient, le *Genius* faisait la synthèse.

Lares, mânes, ou esprit des morts d'une part ; naturel, et force de l'inné de l'autre. Ce double emploi du terme génie par Ronsard est représentatif d'un chevauchement sémantique, qui lui procure cette épaisseur (mais aussi souvent cette ambiguïté) qui ne fera que s'augmenter au cours de son histoire : les déplacements par lesquels le génie moderne s'est constitué, à partir de la langue et de la culture latines, n'ont pas tout à fait effacé les significations anciennes, ni abandonné les

⁵ Cf. Horace, *Épîtres*, 2, 2, *op. cit.*

⁶ Ronsard, *Élégie à Pierre l'Escot*, v. 77- 84, in *Second livre des poèmes*, in *Œuvres*, Vol. 10, éd. Paul Laumonier, Paris, Droz, 1939, p. 303-304.

vieilles traditions. Il en va d'ailleurs de même, on le verra, pour la manière dont les dits « génies » s'inscrivent dans l'innovation au sein de leur contemporanéité. Autant donc le mot « génie » conserve en partie la trace de la tradition par laquelle il s'est constitué, autant les œuvres qui portent la marque de ce que l'on nommera plus tard « génie », s'inscrivent aussi dans le sillage de l'ancien qui se renouvelle. Mais ce chevauchement, s'il conserve les significations du passé, montre surtout l'émergence d'une nouvelle réalité, qui point de plus en plus à travers les textes de cette période.

Le terme « génie » devient donc lié de manière intrinsèque à la notion de « nature ». Pas n'importe quelle nature cependant : la nature comme donné inné et comme prédisposition, qui se distingue de l'art et de la « fabrique », tantôt s'opposant à la technique et tantôt se cultivant par les différentes modalités du savoir et de la pratique. Telle est, particulièrement cristallisée dans les textes du groupe de la Pléiade, la nouvelle exigence des poètes, qui cherchent à se distinguer de l'art des « rhétoriciens⁷ », des traités de versification ou des « espisseries⁸ » des générations précédentes : virelais et entrées royales. Participant à cette nouvelle exigence, le « génie » est évoqué à la fois comme réponse et comme projet : c'est cette « nouvelle » valeur (mais il faut évidemment entendre toute la force productrice de l'ancien dans cette nouveauté, qu'elle soit ou non revendiquée comme telle) de laquelle se réclament les poètes, et qui leur procure le sceau de la véritable excellence ; c'est aussi du *Genius* des auteurs anciens dont se revendiquent les poètes, en le proposant comme la source principale de leur imitation.

Dès lors, une économie de la distinction devient possible, dans la mesure où le « génie » est une catégorie qui se constitue principalement dans un régime d'oppositions et de hiérarchie. Par exemple, dans son *Second livre des Jeunesses* (1583, mais les privilèges ont été accordés en 1578), Jean de la Gessée, en mobilisant l'autorité de Platon et de Pindare, qui autorisent la topique selon laquelle la vraie poésie ne dépend pas d'un art mais d'une nature, construit l'instance oppositionnelle des *ennemis* (hayneus) du vrai poète, ne pratiquant qu'un art « misérable » :

⁷ Sur la Seconde rhétorique, voir en particulier Paul Zumthor, *Le masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, et François Cornilliat, « Or ne mens » *Couleurs de l'Éloge et du Blâme chez les "Grands Rhétoriciens"*, Paris, Champion, 1994.

⁸ Le mot est de Du Bellay, dans la *Deffence*, II, 4, *op. cit.*, p. 132.

Si ce qu'a dit Platon est chose véritable,
Je veux mon vray Genie, et non l'art exprimer :
Celuy (dit-il) ne doit Poëte s'estimer,
Qui pretend avec l'art se rendre plus metable [acceptable⁹]
Rien ne se fait ainsi de beau, ni memorable :
Pourtant [pour cette raison] ce haut Pindare osa se nommer
Poëte naturel, et vainqueur deprimer [affaiblir¹⁰]
Ses hayneus [ennemis] assistez du seul art miserable¹¹.

D'un côté, le mémorable, de l'autre, le misérable, « l'Aigle », et le « Corbeus », le naturel, et l'artifice : le réseau oppositionnel que développe de la Gessée afin d'exalter l'activité poétique se structure tout entier autour de la figure du « Genie », qu'il s'agit d'exprimer de préférence à l'art, de manière à entrer en circulation et être recommandable auprès de la postérité. On peut dès lors mesurer combien le « Genie » de Jean de la Gessée se distingue du « Genius » de Du Bellay : chez ce dernier, ce qu'il faut exprimer, c'est, par le biais d'une imitation émulative et productrice, le Genius des Anciens, qui est contenu dans leur œuvres ; chez de la Gessée, c'est plutôt le propre génie du poète qu'il s'agit de rendre manifeste par la parole. C'est donc à travers les différentes manières dont les poètes s'approprient la notion polymorphe de génie qu'ils définissent et précisent leur relation à la tradition, à l'usage et à l'art, selon les valeurs qui, avec le bon naturel, forment autant le poète que l'orateur¹². Ainsi, le génie devient graduellement l'un des enjeux principaux d'une constante redéfinition du territoire poétique, en occupant le lieu de multiples notions comme celle de naturel, de fureur, d'inspiration, etc. Si le génie entre dans l'usage, c'est donc en s'immiscant dans un système épistémologique déjà cohérent (la rhétorique, ou la poétique par exemple), pour l'investir d'une valeur nouvelle, qu'il faudrait cependant définir chaque fois selon les cas singuliers et précis de ses différentes occurrences.

⁹ Selon le *Dictionnaire du moyen français* publié en ligne par le laboratoire ATILF, « mettable » qualifie en particulier les monnaies qui peuvent avoir cours, et qui peuvent être mises en circulation. Par extension, pour les personnes, ce sont celles qui sont recommandables, auxquelles on peut faire confiance.

¹⁰ Toujours selon le *Dictionnaire du moyen français* du laboratoire ATILF, « déprimer » s'emploie aussi, au figuré, dans un contexte conflictuel, où il signifie affaiblir : tel parti peut être déprimé par des luttes internes, par la famine, etc.

¹¹ Jean de Gessée, *Les Jeunesses, Second livre*, § 45, éd. Guy Demerson et J.-Ph. Labrousse, Paris, Société des textes français modernes, 1991, p. 123-124.

¹² Voir le commentaire de Francis Goyet à la *Deffence et illustration de la langue françoise*, *op. cit.*, p. 133-143.

Ainsi, pour revenir à l'exemple de Jean de la Gessée, n'est digne de mémoire que le « poète naturel » qui a su exprimer son vrai génie, et non faire des vers de manière artificielle. Ces oppositions de valeurs sont amplifiées par une logique de l'adversité, selon laquelle le « Poète naturel », personnifié par Pindare, est représenté dans un conflit avec de supposés ennemis ou des adversaires envieux, conflit duquel il sort victorieux grâce à l'expression de sa nature, tant il est vain de lui opposer la débile misère de l'art. Exprimer son « vray Genie » de manière non artificieuse devient essentiellement un mode de distinction et un sceau d'« authenticité » (surtout si l'on considère la marque de pouvoir que représente cette valeur dans les cultures grecque et latine¹³). En s'opposant à l'artifice, le « vray Genie » de Jean de la Gessée occupe donc le lieu traditionnellement dévolu au naturel dans l'opposition constituante qu'il entretient avec la technique.

Les autorités qui sont évoquées afin de soutenir cette conception « naturalisante » de l'activité poétique peuvent à elles seules indiquer l'étendue des déplacements nécessaires pour justifier que la poésie est la marque d'une distinction, et donc, l'enjeu d'une lutte de pouvoir et de reconnaissance : associer Platon et Pindare¹⁴, sous l'égide de la Nature, pour appuyer l'expression lyrique du *je* poétique à caractère mélancolique ou inspiré, n'est bien entendu possible qu'en vertu d'une lecture orientée du dialogue de l'*Ion*, qui masque l'ironie socratique en insistant sur la divinité du poète.

Dans la même mesure, la figure de Pindare est particulièrement liée au genre poétique de l'ode, qu'adoptent les poètes de l'entourage de la Pléiade (en particulier Ronsard), genre nouveau dans la langue française, et réputé inimitable, qui est aussi destiné à marquer une rupture radicale avec la poésie pratiquée par la génération précédente¹⁵. Cette rupture n'en demeure évidemment pas au seul niveau stylistique :

¹³ En effet, en grec, l'*authentia* est le pouvoir absolu que quelqu'un s'arroe ; *authentēs* est celui qui agit de lui-même. En latin, l'*authenta* est celui qui fait autorité.

¹⁴ Jean Lecoinge a montré la récurrence et les implications de l'association du philosophe et du poète, dans les textes des années 1550 qui s'inscrivent dans une esthétique du *furor*, à laquelle l'ode pindarique est intrinsèquement associée à cette époque. Voir *L'idéal et la différence*, *op. cit.*, p. 349-371. Plus précisément, sur l'importance de la figure de Pindare en France au XVI^e siècle, je renvoie à nouveau à l'étude de Jean-Eudes Girot, *Pindare avant Ronsard*, *op. cit.*

¹⁵ « Donques desirant par elle [l'estude des bonnes lettres] m'approprier quelque louange, encores non connue, ni atrapée par mes devanciers, et ne voiant en nos Poètes François, chose qui fust suffisante

il y va de la légitimité de conserver la mémoire des hauts faits royaux. Par exemple, la fameuse *Ode à Michel de l'Hospital*, dans laquelle Ronsard dresse une « histoire du *furor*¹⁶ » qui fait état d'une dégénérescence des poètes en reprenant le mythe de l'âge d'or pour le compte de la poésie, montre par le détour de la fable (mais est-ce un détour ?) que les poètes qui vont puiser leur inspiration dans la source originale des poètes divins sont les plus dignes de chanter la mémoire des dieux (et des rois). Les neuf sœurs sont filles de Mémoire non parce qu'elles dépendent de cette faculté, mais parce qu'elles sont destinées à faire œuvre de mémoire.

Dans ce contexte où la légitimité de la poésie devient un enjeu fondamental dans les luttes de reconnaissance sociale du poète, l'aptitude est le pivot par lequel s'articulent la grandeur des faits royaux et la grandeur de la naissance de ceux qui doivent les chanter. En effet, (si on relativise toutefois les professions d'*humilitas* par lesquels il est d'usage de s'adresser aux Grands), les (*vrais*) poètes fondés en nature sont des êtres privilégiés tout autant que les princes, dans la mesure où leur valeur n'est pas de l'ordre de l'acquis, mais de l'inné, non pas du labeur artisanal, mais du mérite personnel. Les uns et les autres sont nés pour faire grand, et aux grands gestes répondent les grands chants. Que ce donné naturel doive être ou non poli par l'exercice et structuré par l'art ne change que la manière dont on use à différents degrés du naturel, selon le genre poétique dans lequel on s'inscrit, mais ne remet pas fondamentalement en cause cette exigence primordiale : il faut être un poète « apte nate » pour avoir cours dans le champ poétique de la grandeur royale, afin que les hauts faits (chants et gestes) soient reçus et conservés dans la banque centrale du mémorable.

d'imiter : j'allai voir les étrangers, et me rendi familier d'Horace, contrefaisant sa naive douceur [...], et osai le premier des nostres, enrichir ma langue de ce nom Ode [...] » : la préface *Au lecteur* à la tête des *Quatre livres des Odes* de 1550, retirée en 1552, multiplie les prétentions à la renommée et les attaques contre les poètes médisants « impatient[s] d'endurer qu'un autre flattast les oreilles de son Roi » (Ronsard évoque la jalousie de Callimaque à l'égard de Pindare, poète de Ptolémée). Ronsard, *Au lecteur*, in *Œuvres complètes*, Vol. I, Jean Céard, Daniel Ménages, Michel Simonin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 994-998.

¹⁶ Voir Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn, Jean Lecointe, « L'inspiration poétique au Quattrocento et au XVI^e siècle », in *Poétiques de la Renaissance*, Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.), Chapitre II : « L'inspiration (Quattrocento et XVI^e siècle) », Genève, Droz, 2001, p. 109-147.

En somme, si le génie peut devenir à terme l'enjeu de luttes de reconnaissance et de pouvoir, c'est parce que les poètes se ménagent un espace antérieur à l'art et un au-delà de la technique, afin de se distinguer des simples faiseurs de vers, des rimeurs de cour et des plats louangeurs sans envergure, catégories dépréciatives instituées *ad hoc* grâce à la constitution de réseaux d'opposition entre la vraie et la fausse poésie. La fausse poésie (dont il faudrait faire l'histoire) est une catégorie inventée d'office afin de constituer ce qu'on considère comme étant la véritable ; et on ne sera pas étonnés, en considérant parallèlement les moyens par lesquels la philosophie s'est constituée en s'opposant à la rhétorique et à la sophistique, que la plupart des accusations roulent sur la technicité des faux poèmes et partent sur le manque de naturel des faux poètes. Le génie est donc en passe de devenir cette nouvelle valeur, cette marque distinctive fondée sur le critère constitutif de la nature, qui permet au poète de personifier la singularité de son expression. Pourtant, cela ne va pas de soi, et il n'est pas tout à fait juste de dire que le terme de « génie », venant dans la langue à point nommé, répond à l'appel de cette « nouvelle exigence » d'une poésie qui cherche à voir aussi loin que la Mémoire en marchant sur les pas du Temps.

En effet, dans les textes théoriques, dans les préfaces et dans les poèmes des années 1550, concurremment à « génie », d'autres termes et d'autres notions occupent le lieu de la nature associée à l'excellence. Si le terme « génie », à mesure que croît l'importance et la fréquence de son usage au cours de cette fin de XVI^e siècle et en particulier au cours des siècles suivants, finit par devenir à lui seul le lieu englobant de l'excellence poétique, comme plus généralement de l'aptitude et du naturel, on remarque pour le moment, alors qu'il fait tout juste son entrée dans la langue française (comme par ailleurs les mots et les notions qui lui seront associés : fureur, enthousiasme, ardeur, chaleur, énergie), qu'il est d'un emploi relativement restreint et marginal, et est loin de constituer la fonction synthétique qu'on lui reconnaîtra plus tard. Témoin le terme concurrent de « Démon », d'un usage généralement plus courant, et ce, jusqu'au XVII^e siècle.

B) *Genius* et *Dæmon*

Le mot « Démon » vient du grec *daimôn*. Une étymologie courante associe le *daimôn* au verbe « diviser » ou « distribuer » (*daio*¹) : comme médiateurs, les « démons » divisent en effet le monde des dieux et celui des hommes, de même qu'ils distribuent la part d'heur et de malheur de la fortune des mortels. C'est probablement pour cette raison, dès l'époque romaine, et en particulier grâce aux deux traités d'Apulée et de Plutarque consacrés au démon de Socrate, que le terme a été associé au *Genius* en raison de l'analogie que l'on a tissée entre les deux notions². Plus directement, la fortune des dialogues platoniciens dans lesquels il est question de cette entité divinatoire a bien sûr contribué à la circulation de la notion de *daimôn* dans le monde romain. Mais le démon de Socrate n'est qu'un des aspects de cette entité complexe, qui désigne aussi bien, en personnifiant le destin qui leur est imparti, l'action des dieux sur les hommes (action qui peut être propice comme funeste), que les deux entités démoniaques, l'une bonne et l'autre mauvaise (*eudaimôn*, *dusdaimôn*), qui président aux aléas de la vie³. Ainsi, de nombreux rapports de ressemblance unissent le *genius* au *daimôn*, soit que ce dernier ait marqué le *genius* de son influence, comme par ailleurs la culture grecque a influencé la romaine, soit que les deux notions désignent des rapports similaires au monde, au destin et à ce qui constituait alors la « personnalité » des hommes. Ce qui distingue cependant le *genius* du *daimôn* est le type d'influence que ce dernier exerce sur les mortels : influence souvent néfaste, qui se traduit la plupart du temps de manière psychologique en une fureur (une *manikè*) qui prive les hommes qui en sont atteints de leur sens commun et

¹ Voir l'article consacré aux « Demons » dans le *Brill's new Pauly Encyclopedia of the Ancient World*, H. Cancik et H. Schneider (éd.), Brill, Lüden-Boston, 2004, vol. 4, p. 283.

² Apulée, *De deo socratis*, *op. cit.* ; Plutarque, *Le démon de Socrate*, in *Œuvres morales*, Tome 8, trad. Jean Hani, Paris, Belles Lettres, 1972. Comme on l'a vu rapidement dans la première section de ce chapitre, le cas d'Apulée est plus intéressant pour les transformations de la notion de génie, simplement parce qu'il écrit en latin, contrairement à Plutarque qui écrit en grec. La prudence avec laquelle Apulée traduit le terme de *daimôn* par celui de *genius* rend bien compte de la manière dont la culture grecque a pu circuler dans la culture romaine, sans y être totalement assimilée : associer le *genius* et le *daimôn* ne peut relever pour Apulée que d'une « traduction personnelle » comportant des « risques », puisque le lien qui unit les deux notions est de l'ordre de l'analogie (avec toute la part d'invention, mais aussi d'imprécision que cela suppose).

³ Pour une synthèse des différentes acceptions de la notion de *daimôn* dans la culture antique, voir l'article de J. A. Hild consacré à la notion dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Daramberg et Saglio, *op. cit.*, Tome 2, 1^{ère} partie, p. 9-19.

de leur raison. Le *daimôn* est la personnification de cette influence divine, en particulier lorsque les mortels en ignorent la source précise. En dépit de leurs ressemblances, les semi-divinités grecques et romaines ne renvoient pas tout à fait à la même réalité. Ce sont cependant ces ressemblances qui permettront aux poètes français des années 1550, au moment où a lieu ce que Jean Lecointe appelle la « crise de la fureur⁴ », d'identifier métaphoriquement la source de leur inspiration comme un « démon » ou un « génie », qui les pousse à faire des vers, indépendamment, en apparence, de toute pratique technique et artificielle. Tel est par exemple ce « démon de Jodelle », qui dans un sonnet de Du Bellay renvoie à cette force qui anime le poète, et qui saisit le lecteur d'un étonnement invincible, selon un processus qui rappelle la chaîne enthousiaste exposée par Socrate dans l'*Ion*⁵ :

Mais je ne sçay comment ce Dæmon de Jodelle
(Dæmon est-il vrayement, car d'une voix mortelle
Ne sortent point ses vers) tout soudain que je l'oy,
M'aiguillonne, m'espoingt, m'espouvante, m'affolle,
Et comme Apollon fait de sa prestresse folle,
A moymesme m'ostant, me ravit tout à soy⁶.

Les vers de Jodelle sont nécessairement proférés par une divinité, tant est forte l'impression qu'ils laissent sur le lecteur. À la suite de la rusticité de Baïf, de la science de Peletier et de l'« étrange harmonie » de Ronsard évoqués dans le sonnet de Du Bellay, ce qui fait la caractéristique de la poésie de Jodelle est son *effet* enthousiasmant. Contrairement aux acceptions que l'on rencontre du « génie » au cours de cette période, le « Dæmon » n'est pas ici une caractéristique que l'on attribue au poète, plus ou moins synonyme de « nature », mais un attribut emphatique et métaphorique : les vers de Jodelle sont ravissants (un siècle plus tard, on dira « sublimes »), puisqu'il *est* un Dæmon, qui sert de médiateur entre le dieu Apollon et le lecteur, pris d'enthousiasme comme la Pythie, grâce à la force des vers. La « démonialité » de Jodelle sert donc d'une part à expliquer le pouvoir que possèdent ses vers sur ses lecteurs, mais elle fait aussi référence à la seule force de sa nature,

⁴ Jean Lecointe, *L'idéal et la différence*, op. cit., p. 371.

⁵ Platon, *Ion*, 532 d-e.

⁶ Du Bellay, *Regrets*, CLVI, in *Œuvres poétiques*, tome II, éd. Henri Chamard, Paris, Librairie Marcel Didier, 1961, p. 178-179.

opposée à la culture des bonnes lettres. Dans ses *Recherches sur la France*, Pierre Pasquier affirme en effet :

entre Ronsard & du Bellay estoit Estienne Jodelle, lequel, ores qu'il n'eust mis l'œil aux bons livres comme les deux autres, si est-ce qu'en luy y avoit un naturel esmerveillable. Et de faict ceux qui de ce temps là jugeoient des coups, disoient que Ronsard estoit le premier des poètes, mais que Jodelle en estoit le daimon. Rien ne sembloit luy estre impossible, où il employoit son esprit⁷.

Le « Dæmon » sert donc à soutenir, de manière métaphorique la topique de la nature opposée à l'étude : Jodelle est de lui-même « digne qu'on s'en émerveille » (comme le résume cette expression de « natrel esmerveillable »), sans avoir trouvé dans les bons livres la source de cette émulation qu'appelait Du Bellay de ses vœux. Le « lieu » de l'invention naturelle et sans étude, puisée dans le « propre fonds » des poètes, qui sera occupé par le génie au cours des siècles suivants, est aussi partagé par la figure du Demon, en cette seconde moitié du XVI^e siècle, au moment où la fureur poétique est la posture poétique par excellence, en ce qu'elle sert à démontrer la noblesse de l'activité poétique. Cette ambivalence entre les deux termes s'appuie, d'une part, sur l'engouement suscité par les cultures grecque et romaine dans l'entourage de la Pléiade, mais rend compte aussi du fait, d'autre part, que le demon est avant tout l'entité médiatrice par laquelle les dieux exercent leur influence sur les hommes. Le terme « demon » s'inscrit donc en cela dans le *régime* de l'enthousiasme et de la fureur, qui marque considérablement le paysage poétique de cette seconde moitié du XVI^e siècle.

Cette sorte de concurrence que le terme « demon » entretient avec celui de « genie » est encore perceptible dans les dictionnaires du début du XVII^e siècle. En effet, le *Thesorus* de Robert Estienne indique que les latins appellent « Genius » ce que les grecs appellent « daimon »⁸. En 1690 encore, dans le *Dictionnaire universel* de Furetière, la première acception du mot « Demon » se rapporte d'emblée au sens grec terme, qui ne comporte pas d'emblée de valeur négative :

⁷ Étienne Pasquier, *Recherches sur la France*, VII, vi, Amsterdam [Trévoux], 1723, t. 1, col. 705, cité par H. Chamard, in J. Du Bellay, *Œuvres poétiques*, t. II, *op. cit.*, p. 178-179.

⁸ Robert Estienne, article « Daemon », in *Thesaurus linguae latinae*, Tome II, Bâle, E. et J.R. Thurnisiorum ; réimpression Bruxelles, Culture et civilisation, 1964, p. 2. Le terme « demon » n'est pas présent dans le dictionnaire de Nicot de 1604.

DEMON

Les Anciens ont appelé ainsi certains Esprits ou Genies qui apparaissent aux hommes, tantost pour leur servir, tantost pour leur nuire. On tient que Socrate avoit un *Demon* familier, un Genie particulier⁹.

En plus de rendre compte en premier lieu de l'antiquité du terme et de sa signification dans ce champ spécifique, la définition proposée par le *Dictionnaire* de Furetière met en évidence la synonymie, ou du moins l'ambivalence qui existe entre les termes de Genie, d'Esprit et de Demon, qui renvoient à la même réalité. De manière plus précise encore, l'article montre que le terme appartient à la langue poétique (et métaphorique), où il est employé comme paraphrase pour désigner un dieu païen :

En ce sens les Poètes ont dit le *Demon* de la Guerre, pour dire, le Dieu Mars : le *Demon* qui les inspire, pour dire, Apollon.

Et de là, dans un emploi toujours métaphorique, « démon » s'emploie dans un sens emphatique pour signifier la grande distinction d'un homme dans un domaine particulier du savoir ou des vertus :

On dit aussi, qu'un homme est un *Demon* en sçavoir, en esprit, en valeur.

Ce n'est donc qu'après avoir rendu compte de ces différentes acceptions antiquisantes ou métaphoriques, dont la connotation est généralement positive, que le *Dictionnaire* de Furetière inscrit la signification du terme dans le système culturel catholique, au sein duquel il possède une valeur indubitablement négative, puisqu'il est l'incarnation même du mal :

Demon, selon les Chrétiens, est un Diable ennemi de l'homme, qui a été précipité du Ciel aux Enfers, à cause de son orgueil & de sa rébellion. Sathan, Belzebut, Lucifer sont appelez les Princes des *Demons*. [...] *Demon*, se dit aussi d'un meschant homme qui ne s'attache qu'à nuire aux autres¹⁰.

Entre l'expression poétique qui fait d'un excellent poète un « démon en poésie », comme on le disait de Jodelle pour justifier son excellence en dépit de son

⁹ Antoine Furetière, article « Démon », in *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, réimp. Paris, Le Robert, 1978.

¹⁰ Antoine Furetière, article « Démon », in *Dictionnaire universel*, *op. cit.*

peu d'étude, et l'expression usuelle selon laquelle un démon se dit d'un homme malfaisant, il y a toute la distance générée par une moralisation du terme, qui passe par l'abandon de ses anciennes acceptions, lesquelles relèvent essentiellement du paganisme grec et romain. C'est aussi grâce à cette moralisation, qui insiste d'emblée sur le caractère négatif de l'influence des entités démoniaques sur les hommes tout en faisant passer au second plan les significations métaphoriques et positives du terme, que celui de « genie » a pu occuper graduellement tout l'espace lexicographique de l'excellence, qu'il partageait jusque-là avec le terme d'origine grecque.

La concurrence entre les deux termes devient donc problématique à partir du moment où celui-ci s'inscrit, de manière plus systématique, dans l'épistémè catholique. Le *Dictionnaire de l'ancien langage françois* de la Curne (milieu du XVIII^e siècle) rend bien compte, *a posteriori*, de ce déplacement, en donnant à « demon » le synonyme « génie », comme l'ensemble des dictionnaires français qui le précèdent, en précisant toutefois que « ce mot subsiste pris en mauvaise part. Il n'y a pas longtemps encore qu'on l'employoit aussi en bonne part pour "génie"¹¹ ». Le lexicographe de ce dictionnaire historique de la langue française rend compte des transformations survenues tout au long du siècle précédent, qui concernent essentiellement la valeur morale attribuée à ces anciennes notions nouvellement assimilées (avec toutes les difficultés que l'on a vues) à l'usage de la langue française.

Ce déplacement est par ailleurs perceptible dans les deux dictionnaires de Richelet (1680) et de l'Académie (1694), dans lesquels prime la valeur négative attribuée au terme de « demon ». Mais déjà, en 1555, dans son *Hymne des daimons*, Ronsard signait en quelque sorte la fin du règne des démons, dans la même mesure où les oracles se sont tus et ont cessé d'enchanter le monde. Ainsi, le poète, après avoir savamment résumé la théorie démonologique apuléenne, infléchit négativement la valeur morale des démons, en montrant combien ceux-ci sont des êtres

¹¹ Jean-Baptiste de la Curne, article « Demon », in *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois* ou *Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, 10 tomes, éd. L. Fabre, H. Champion, 1875-1882, en ligne, Classiques Garnier Numérique, Grand corpus des dictionnaires [9^e-20^e siècles], <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>, site consulté le 15 mars 2011.

essentiellement trompeurs et terrifiants, avant d'adresser une prière à Dieu, lui demandant d'envoyer jusqu'au fond de l'Orient toute l'engeance des démons :

Ô Seigneur Eternel en qui seul gist ma foy,
Pour l'honneur de ton nom, de grace donne moy,
Donne moy que jamais je ne trouve en ma voye
Ces paniques terreurs : mais ô Seigneur envoie
Loin de la Chrestienté dans les pays des Turcs
Ces Larves ces Daimons, ces Lares et Lemurs
Ou sur le chef de ceux qui oseront mesdire
Des chansons que j'accorde à ma nouvelle lyre¹².

Cette ultime pointe adressée aux lecteurs médisants indique bien, par un retournement satyrique, combien on peut douter de la caution que Ronsard accorde à la chose démonique ; mais le mouvement général de l'hymne, qui dresse avec précision l'histoire de ces entités médianes, est en soi représentatif de la christianisation progressive du terme, ce qui a eu pour conséquence directe de reléguer son antiquité au second plan, le christianisme étant la condition suffisante de son assimilation dans la langue française et dans sa culture.

C'est donc grâce à de pareils déplacements, survenus dans le champ lexical de l'inspiration et de l'éthos poétiques, que le « génie » a pu se constituer graduellement comme la principale instance de légitimation auctoriale, sur laquelle les poètes fondent à la fois la singularité de leur discours dans sa mise en rapport à la tradition, et leurs écarts par rapport à l'usage commun de la langue.

¹² Ronsard, « Les Daimons », *Hymnes, I, in Œuvres*, Tome I, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 486-493.

C) Lexicographies du génie (XVII^e-XVIII^e siècles)

On a pu constater jusqu'à présent que le terme « génie » s'est inscrit dans la langue française d'une façon d'emblée problématique. En effet, avant le moment de sa renaissance vernaculaire, de par son origine latine et son usage allégorique dans les textes du bas moyen âge, il relevait essentiellement de l'antiquité savante et du langage codifié des grands romans de la fin du XV^e siècle. Or, lorsqu'il s'est agi de chercher à intégrer la notion dans le contexte moderne de l'usage de la langue (que cet usage soit poétique ou plus généralement commun), c'est précisément cette origine savante qui a été détournée, en maintenant toutefois le prestige qui lui était par là associé. Le génie a en partie conservé la valeur particulière procurée par sa distance antique, puisque cet ancrage dans la tradition, revendiqué par les poètes et les hommes de lettres, a pu leur fournir la caution nécessaire pour justifier la pratique d'écarts par rapport à une autre tradition, plus immédiate : écarts relevant essentiellement de la représentation éthique de la figure du poète, qui renoue avec la source antique par le biais d'une *emulatio genii* privilégiée et singulière. Mais, d'autre part, le génie a progressivement été intégré à l'usage commun de la langue, sans pour autant faire référence à son usage antique, qui relevait essentiellement, comme on l'a vu, de pratiques religieuses. En s'intégrant à l'usage commun de la langue française, le génie s'est donc en partie laïcisé, en adoptant une dimension psychologique qui prendra de plus en plus d'importance tout au long de son histoire dans la langue française en particulier.

Les dictionnaires lexicographiques rendent compte *a posteriori* de cette évolution du terme de génie dans la langue française, quoique de manière incomplète et généralisante. Une brève analyse de cette évolution, entre les grandes sommes polyglottes de la Renaissance et les dictionnaires « critiques » de la fin du XVIII^e siècle, permet de faire sommairement état de ce parcours. Cette analyse peut aussi mettre en évidence les grandes lignes entre lesquelles la notion s'est inscrite, avec plus ou moins de précision, dans la langue française. Cette inscription a ceci de particulier cependant qu'elle s'est faite, comme on le verra, par accumulation de strates successives de signification, accumulation qui est un important facteur d'ambiguïté au sein de la notion. Mais cette accumulation est elle-même aussi un effet de la façon dont s'écrivent les dictionnaires, puisque leurs auteurs se servent

généralement du travail de leurs prédécesseurs pour constituer le leur. Il en va ainsi par exemple du *Dictionnaire de Trévoux*, qui a largement bénéficié du *Dictionnaire universel* de Furetière, ou des multiples éditions du *Dictionnaire* de l'Académie française. Ainsi, ces phénomènes de stratification ne sont pas uniquement le reflet des transformations de l'usage, mais aussi le résultat des conditions de transmission et de publication de ce type d'ouvrages.

1) Le « genie », de l'« entité » à l'« essence »

Dans l'édition de 1609 du *Dictionarium octolingue* d'Ambrogio Calepino, le mot « Genius » est classé sous le tronc commun « *Gigno, gignis, genui, genitur* », comme par ailleurs l'adjectif verbal « *Genitus* », ou le nom « *Genitor* ». La définition proposée par le *Calepin* représente une synthèse de toutes les significations qu'a prises la notion de *Genius* au cours de l'Antiquité, et constitue le matériau de base que les modernes ont intégré aux langues vernaculaires¹. La définition du *Calepin* est au plus près de la signification antique du *Genius* : il s'agit essentiellement d'une divinité, ou d'une entité qui pour l'essentiel est conçue comme étant distincte de l'homme. Même s'il lui est attaché par ses fonctions protectrices ou s'il préside à sa naissance, le *Genius* est fondamentalement distinct de l'homme, puisque entre les deux subsiste une différence de nature. C'est précisément en réduisant cette distinction que le terme moderne de génie se démarquera de ses acceptions antiques, et s'intégrera dans la langue vernaculaire en signifiant tout autre chose que ce qu'il avait jusqu'alors signifié : ce nouvel usage du génie répond à une réalité nouvelle, distincte de la tradition dans laquelle s'inscrivait jusqu'alors le génie. Mais comme on l'a vu précédemment, l'apparition de ce nouvel usage du génie, dans la mesure où celui-ci n'était pas complètement séparé et distinct des usages anciens, a posé toutes sortes de problèmes d'intégration.

La troisième édition du *Dictionarium latinogallicum* de Robert Estienne, en 1552 (soit au moment où le terme de génie adopte une nouvelle signification, tout en

¹ Cf. Ambrogio Calepino, *Dictionarium...*, Lyon, [s.n.], 1581.

étant lui-même adopté par l'usage commun²), rend bien compte de cet état de fait. Le terme latin « *Genius* », en effet, n'est pas traduit par celui de « génie », mais d'abord par « ange » : c'est l'entité qui veille à la naissance de chaque homme. Ensuite, les exemples de l'article montrent que le terme latin sert à désigner la « nature » des hommes : « *defraudare genium : Ne contenter pas nature* » ; ce peut être aussi la *grâce* attribuée à quelque objet ; mais, à travers toutes les traductions que donne ce dictionnaire bilingue, ne trouve toutefois place le terme « génie », qui à l'évidence, n'était pas encore dans l'usage de l'érudit Robert Estienne, ou bien relevait d'un usage trop singulier pour être intégré dans son dictionnaire.

Pour que le terme soit répertorié dans un recueil des usages communs de la langue, il semble qu'il faille attendre à la fois le tournant du XVII^e siècle, et le premier dictionnaire unilingue français, soit le *Thresor de la langue françoise* de Jean Nicot de 1609, où l'on peut lire en effet : « Genie, *Genius*. Est le naturel et inclination d'un chacun³. »

La brièveté de la définition n'est pas anodine, puisque Nicot a omis toute référence à l'Antiquité, négligeant la tradition latine que convoquait jusqu'alors l'utilisation du terme. Quoique cette radicalité soit singulière (les lexicographes postérieurs à Nicot mentionnent systématiquement les acceptions anciennes du génie), elle montre du moins que, dès le début du XVII^e siècle, le terme a été suffisamment assimilé à la langue pour que le *Thresor de la langue française* néglige de faire mention de ses racines latines. Le « génie » est le « naturel et l'inclination d'un chacun » : telle est la nouvelle réalité dans laquelle il s'inscrit, qu'évoquait déjà l'emploi qu'en faisait l'écolier limousin de Rabelais, et que permettait sans doute aussi son usage ancien ; mais, désormais, le terme vernaculaire acquiert une vie propre : il est distinct de sa signification ancienne, et désigne autre chose. Il faudra

² Comme le souligne Wilhelm Kesselring, dans son *Dictionnaire chronologique du vocabulaire français, le XVI^e siècle*, Heidelberg, C. Winter, 1981, au moment où il apparaît dans la langue française en 1532, le terme « génie » est un « mot emprunté et non hérité », selon la terminologie des lexicologues, dans le sens où il est calqué directement du latin savant et intégré de cette manière et avec cette connotation à la langue vernaculaire, sans avoir bénéficié de la lente maturation, du progressif décanage des mots qui, entre le bas-latin et le vernaculaire, sont toujours restés dans l'usage.

³ Jean Nicot, *Thresor de la langue française*, 1606, numérisé par le Projet ARTFL de l'Université de Chicago, en ligne, <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=genie#TOP>, site consulté le 20 mars 2011.

bien sûr s'interroger sur les implications d'une telle définition, qui concernent tous les champs de la culture et de la connaissance, de même que sur les nouvelles possibilités et les nouveaux problèmes que cela suppose ; mais pour l'instant, contentons-nous d'indiquer que Nicot marque, par cette coupure radicale avec le passé, l'*autonomie* du terme français « génie » par rapport à ses racines latines, que l'écolier limousin, en vertu d'un pouvoir auto-proclamé et également autonome, avait tenté d'inventer ou de faire advenir.

2) « Génie » des anciens, « génie » des modernes

Cette distinction entre les usages ancien et moderne est particulièrement sensible à la fin du XVII^e siècle, au moment où sont élaborés les nombreux dictionnaires qui chercheront autant à répertorier la multiplicité du vocabulaire de la langue française qu'à en fixer le bon usage. Le *Dictionnaire de la langue françoise* de Richelet, de même que le *Dictionnaire* de l'Académie, qui s'inscrivent dans ce programme de valorisation et d'épuration de la langue française, montrent bien en effet que le terme « genie » possède désormais une autre signification, qu'il s'agit de distinguer de l'ancienne. Aussi, le *Dictionnaire* de Richelet mentionne que

les Anciens faisoient un Dieu du genie, mais parmi nous c'est un certain esprit naturel qui nous donne une pente à une chose. Naturel. Inclination naturelle d'une personne⁴.

Pour Richelet, il y a d'une part « les Anciens », et de l'autre une sorte de lieu *moderne*, un « parmi nous » qui se distingue de la tradition antique, sans toutefois s'en couper tout à fait. Ce double espace, constitué de lieux juxtaposés mais spécifiques (l'un ancien, l'autre moderne), a bien sûr contribué à faire du génie une notion équivoque et polysémique. En effet, qu'est-ce qui distingue ce nouvel usage de l'ancien ; qu'est ce qui caractérise cette nouvelle acception, qui a permis au terme de prendre place dans l'usage commun de la langue ? D'une part, le génie ne désigne principalement plus une entité extérieure à l'homme, mais bien l'une de ses caractéristiques fondamentales : il ne s'agit plus (seulement) de ce dieu tutélaire veillant au destin des individus, mais d'une qualité encore plus fondamentale, qui ne

⁴ César-Pierre Richelet, *Dictionnaire françois*, Réimpression de l'édition de 1689 publiée par Jean Herman Widerhold à Genève par Slatkine reprints, 1970.

relève plus de la médiation (qu'elle soit ou non allégorique), mais de la seule nature. En effet, l'insistance avec laquelle Richelet définit la notion comme une qualité *naturelle* montre bien par quel endroit le génie moderne se distingue de l'ancien : il ne s'agit plus d'un reste de croyance païenne, mais d'une notion rationalisable et de surcroît conforme au dogme catholique. Il est également manifeste que la définition du terme pose problème, en dépit de cette différence marquée et de cette distanciation par rapport à la tradition païenne : ce « naturel », qui incite les hommes à suivre tel ou tel penchant, est le fait d'un « certain esprit », dont le flou conceptuel fait pour ainsi dire tourner la définition à vide. Si le génie est l'origine de ce naturel qui nous incite à suivre nos inclinations, force est de constater que cette origine reste suffisamment imprécise pour paraître indéfinie.

Le *Dictionnaire* de Furetière opère le même type de distinction, mais complexifie sensiblement la définition en proposant trois niveaux de signification : le premier relevant des croyances des Anciens, relayées par les poètes : le génie est en effet « le bon ou mauvais Demon que les Anciens croyoient accompagner les hommes illustres ». Le second niveau de signification correspond à l'appropriation chrétienne de ces croyances païennes, à travers la figure du bon ange tutélaire, qui protège l'Église et l'État. Le troisième niveau de la définition proposée par Furetière est distinct des deux autres en ce qu'il présente une occurrence sensiblement plus rationnelle de la notion : il s'agit en effet d'un « talent naturel, & de la disposition qu'on a à une chose plutost qu'à une autre⁵ ». Ainsi, Furetière propose d'un côté deux définitions qui relèvent des croyances et des pratiques religieuses (celle des Anciens et celle des Chrétiens), et de l'autre, une analyse mettant en évidence une conception à la fois naturaliste et politique du génie, selon laquelle la distinction entre les hommes, de même que la condition d'existence de leur communauté, sont fondées sur cette qualité constitutive et innée. « Pour faire une société qui dure, il faut qu'elle soit faite entre personnes d'un même génie » : le génie est ce lien, cet *aptum* par lequel les hommes peuvent à la fois être caractérisés individuellement (en fonction de leurs talents et de leurs aptitudes, ce qui relève de la spécialité), mais aussi trouver entre

⁵ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*

eux cette convenance qui fait leur lien commun (en fonction cette fois de la ressemblance qu'il y a entre leurs caractéristiques individuelles).

De plus, le terme concerne non seulement les dispositions particulières de chacun des hommes à être bien disposé avec ses semblables, mais peut également désigner une individualité toute particulière, et non réductible à la communauté des génies. C'est ce qu'on peut remarquer dans les exemples qui accompagnent la définition proposée par Furetière : autant « il faut que chacun suive *son* génie », autant aussi, « *cet homme est* un vaste génie. » C'est avec le passage de l'adjectif possessif à l'adjectif démonstratif, selon lequel le génie n'est plus seulement un objet, mais devient un attribut, que la notion acquiert une dimension nouvelle, déjà présente dans le début de la définition (et donc fondée dans la tradition) : chez les Anciens, le génie est un démon particulier qui accompagne en particulier « les hommes illustres » – tel Socrate –, et non, comme il semble que c'était le cas cependant dans les croyances et les pratiques romaines⁶, tout homme sans égard à sa condition. Le génie n'est pas seulement cette disposition, non connotée d'une quelconque valeur, qui distingue les hommes entre eux sur le fondement d'une spécialisation procurée par la nature (ce qui leur permet du même coup de constituer une communauté), mais aussi un principe de distinction, au sens d'une *supériorité qui place au-dessus du commun*. Or, cette distinction particulière est à l'opposé de la spécialité qui fait le génie des individus, puisqu'elle repose plutôt sur une capacité universelle, sur une non-spécialisation absolue : en effet, l'homme dont on dit qu'il est un « vaste génie » est celui qui est « capable de tout », rejoignant en cela les « hommes illustres » dans la tradition des Anciens. La communauté des hommes peut se constituer grâce à l'analogie qui lie la singularité des différents génies ; mais les « vastes génies » se distinguent par l'universalité de leur compétence.

3) Intellectualisation du « génie »

Pour autant, l'objet particulier de cette compétence ne sera lui-même spécialisé et précisé, toujours dans le seul champ spécifique des dictionnaires

⁶ Voir à ce propos l'article de G. Dumézil, « L'esclave romain et son *Genius* », in *Mariages indo-européens*, op. cit. p. 327-336.

lexicographiques auquel se restreint pour l'instant cette analyse, qu'au cours du XVIII^e siècle. Par exemple, dans la quatrième édition du *Dictionnaire* de l'Académie, en 1762, le génie n'est plus seulement une simple « inclination ou disposition naturelle » indéterminée, comme c'était le cas dans la première édition du *Dictionnaire*, en 1694, mais plus précisément le « talent, inclination ou disposition naturelle pour quelque chose d'estimable, & qui appartient à l'esprit⁷ ». La distinction qui accompagne le génie relève désormais aussi de son champ d'activité propre, dans la mesure où l'on peut devenir estimable dans le domaine de l'esprit, c'est-à-dire de l'ensemble des activités qui suscitent les fonctions intellectuelles. Plus précisément encore, les auteurs du *Dictionnaire de Trévoux*, après avoir synthétisé l'ensemble des éléments lexicographiques à propos du *Genius* latin, proposent la définition usuelle suivante, qui fait également état de cette inflexion intellectualisante du terme :

GÉNIE signifie plus ordinairement, l'esprit, ou la faculté de l'âme en tant qu'elle pense ou qu'elle juge. *Ingenium, mens*⁸.

Il s'agit là de la définition proposée dans la première édition du dictionnaire, en 1721 ; mais en 1771, les lexicographes précisent :

Ce terme désigne proprement l'étendue de l'esprit, la force de l'imagination & l'activité de l'ame. Il est distingué de l'esprit, de la raison, du bon-sens, du jugement, de l'entendement, de la conception & de l'intelligence⁹.

De la divinité tutélaire qu'il désignait d'abord, le génie se trouve donc intégré aux fonctions intellectives de l'homme, la valeur (d'excellence ou de médiocrité) ne s'ajoute que secondairement à cette faculté rationnelle, quoique le terme désigne par ailleurs, dans les nombreuses autres acceptions proposées dans cette définition de la fin du XVIII^e siècle, aussi bien le talent ou la disposition, la nature d'un être moral ou d'une chose, les habitudes d'un individu ou d'une nation. En plus de qualifier (par complémentarité) les êtres, les entités ou les individus, il peut aussi se prendre (par

⁷ *Dictionnaire* de l'Académie française, 4^e édition, 1762, article « génie », numérisé par le Projet ARTFL de l'Université de Chicago, « dictionnaire vivant de la langue française », en ligne, <http://dvlf.uchicago.edu/mot/g%C3%A9nie>, site consulté le 21 mars 2011, je souligne.

⁸ *Dictionnaire universel françois latin*, vulgairement appelé *Dictionnaire de Trévoux*, Trévoux-Paris, F. Delaulne, 1721.

⁹ *Dictionnaire universel (...)*, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771.

métaphore lexicalisée) pour la personne même. Et enfin, le terme désigne cette science militaire qui concerne les moyens techniques de prendre et de protéger les places : le « génie ».

Entre le début du XVII^e et la fin du XVIII^e siècle, on assiste donc à une extension très importante de la définition du terme de génie, laquelle procède, comme on peut le constater, par une série d'accumulations, qui ne masquent pas les significations précédentes, mais au contraire s'y superposent et s'y ajoutent. Entre la première acception de « génie », qui provient de son usage antique (*genius*), et les développements que l'on peut lire dans le *Dictionnaire de Trévoux*, cette accumulation procède à une intellectualisation du terme, par laquelle il concerne aussi bien, lorsqu'il s'applique aux hommes, l'aptitude ou la disposition propres à l'exercice d'une activité requérant les facultés de l'esprit, que la qualité de ces mêmes facultés, leur force ou leur étendue, ce que les lexicographes de Trévoux désignent en latin par *ingenium*.

Le terme « génie » procède donc d'une double étymologie, selon laquelle *genius* et *ingenium* se conjuguent sans se confondre, d'où, comme le fait remarquer Alain Pons, sa richesse sémantique¹⁰. Cette double étymologie, ou plutôt cette amphibologie, est à la fois la *marque* par laquelle le terme français de « génie » se distingue de ses acceptions dans les autres langues vernaculaires dérivées de la langue latine, et aussi le motif (*motus operendi*) par lequel la notion de génie a connu, à partir de la période française classique, une fortune et un rayonnement européen qui en font au XVIII^e siècle l'une des notions centrales de la théorie esthétique.

Ernst Cassirer, dans sa *Philosophie des Lumières*, affirme à propos du génie chez Shaftesbury qu'« on doit bien se garder de vouloir déchiffrer le développement des idées et des doctrines en partant tout simplement de l'*histoire d'un mot* ». Ainsi, le philosophe anglais ne serait pas le premier à avoir inventé le *mot*, mais plutôt, le premier à l'avoir « délivré de la confusion et de l'ambiguïté dont il souffrait

¹⁰ Alain Pons, « Génie », in *Vocabulaire européen des philosophies*, dir. Barbara Cassin, Paris, Seuil-Le Robert, 2004, p. 497-502.

jusqu'alors pour lui donner un sens bien net et spécifiquement philosophique¹¹ ». D'un côté, donc, « confusion », de l'autre, « richesse » sémantique ; d'un côté, netteté philosophique, de l'autre, vicissitude historique : ainsi, selon l'historien de la philosophie, la forme des idées s'opposerait aux circonstances de leur transmission. Mais n'est-ce pas plutôt par la manière dont elles circulent que se développent les doctrines ? La formation des idées ne dépend-elle pas intimement de leur *forme* ? L'histoire des mots constituerait donc à la fois la règle et la condition de la transmission des idées qui façonnent les doctrines, qu'il ne s'agit pas d'envisager par le biais d'un déchiffrement herméneutique, mais plutôt dans les différentes circonstances de leur élaboration et de leur circulation, dans leurs interférences, leurs ambiguïtés et leurs problèmes intrinsèques : de là l'intérêt de commencer cette enquête par une attention toute particulière aux mots et à leur histoire.

¹¹ Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, trad. Pierre Quillet, Paris, Fayard, 1966, p. 310. Ce passage est cité par Alain Pons, *op. cit.*, p. 497.

Chapitre IV – Le « génie » et le génie de la langue française

« Génie » possède donc une double étymologie, qui le rattache à la fois à *genius* et à *ingenium*, et lui permet de couvrir un champ sémantique de plus en plus large, qui va, à la fin du XVIII^e siècle, de l'être immatériel à la science militaire, de la nature profonde des êtres à l'activité des facultés intellectuelles, de la figure allégorique à l'homme d'exception. En somme, le génie concerne autant les divers avatars du dieu romain *Genius*, que les multiples fonctions de l'esprit humain et de ses aptitudes intellectuelles. On a vu précédemment que cette intellectualisation était en partie tributaire de l'association de la notion à celle d'*ingenium* ; or, cette dernière notion connaît, de la période romaine classique jusqu'à la modernité, une fortune considérable et complexe, qu'il serait réducteur de limiter à celle du génie. L'*ingenium* est en effet le lieu d'un investissement esthétique et philosophique considérable, en particulier dans les poétiques « conceptistes » italiennes et espagnoles du début du XVII^e siècle¹. Aussi conviendrait-il de préciser sommairement les multiples implications que comporte cette notion complexe.

¹ Sans prétendre à la systématisme on peut penser aux exemples les plus immédiats de B. Gracián, *L'Agudeza y arte de ingenio* (1642-1648²), d'E. Tesauro, *Il canocchiale aristotelico* (1654-1670), de M. Peregrini, *Delle acutezze, che altrimente spitiiti, vivezze e concetti volgarmente si appellano* (1639). Voir sur cette question l'ouvrage de Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe : Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine, 1992 et l'article de Florence Vuilleumier, « Les conceptismes », in Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, PUF, 1999, p. 517-538. Notons aussi que le terme « conceptisme » est une construction *a posteriori* de la critique et possède une connotation d'emblée péjorative. J'emploie le terme sans cette nuance péjorative.

A) L'*ingenium*, de la « nature engendrée » à « l'esprit inventif »

Le terme latin d'*ingenium* se rattache étymologiquement à celui de *genius* par la racine **gen*, de laquelle est issue une série de dérivés contenant à différents degrés l'idée d'engendrement et de génération. Parmi cette série de termes dérivés d'une même racine, celui d'*ingenium* comporte au moins autant de difficultés (ou d'ouvertures) d'interprétations qu'on a eu l'occasion de le constater à propos du *genius*. L'essentiel de ces difficultés d'interprétation réside dans la valeur à donner à la préposition *in-*, qui peut donner lieu à plusieurs sens complémentaires. Le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* d'Ernout et Meillet¹ mentionne que cette préposition ou préverbe (qu'il ne faut pas confondre avec l'*in-* privatif) signifie « en », « dans », et « sur », en parlant de l'espace et du temps, en ce sens qu'on considère les choses en état de mouvement, et allant vers un but. Ainsi, la préposition *in-* jointe au passif *genium* serait « ce qui a été engendré dans », pour reprendre l'interprétation proposée par Le Bonniec². Mais il s'agit de savoir *ce* qui a été ainsi engendré, et dans *quoi*.

Le *Dictionnaire latin-français* de Gaffiot propose cinq sens au terme *ingenium*³ : il s'agit d'abord des qualités innées d'une chose en général, sans distinction quant à son aspect, ou encore d'une réunion abstraite constituée d'objets similaires : ainsi, Virgile parle dans les *Géorgiques* de la nature des sols agraires : *avrorum ingenia* (*Géorg.* 2, 177). Le terme s'applique plus particulièrement à la nature des êtres humains, à leurs dispositions naturelles, à leur tempérament ou à leur caractère, sans impliquer de connotation positive (*ad ingenium redire* peut aussi bien désigner une bonne qu'une mauvaise nature). Le sens d'*ingenium* peut encore se préciser, en désignant les dispositions intellectuelles, l'intelligence. C'est ce sens qu'il possède dans les textes de la latinité classique, et en particulier dans les traités de rhétorique. Par exemple, dans *De l'orateur*, à propos de l'*inventio* :

¹ A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, *op. cit.*, p. 271.

² Henri Le Bonniec, « Le témoignage d'Arnobé sur deux rites archaïques du mariage romain », *op. cit.*, p. 110-116.

³ F. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, nouvelle édition revue et augmentée sous la dir. de Pierre Flobert, Paris, Hachette, 2000.

L'invention oratoire exige trois conditions : la pénétration de l'esprit <*acumen*>, le savoir méthodique <*ratio*> (ou l'art : il est permis, si nous le voulons, de lui donner ce nom), enfin la diligence <*diligentia*>. Sans doute je ne puis refuser le premier rang à l'*ingenium* ; mais lui-même, cet *ingenium*, quand il est assoupi, la diligence le réveille, la diligence, si puissante en toutes choses [...]⁴.

Cicéron, dans ce passage cité en exemple, met en parallèle les deux notions d'*ingenium* (qui prend ici le sens général de nature ou de disposition, entendues dans leur complémentarité à la *ratio* et à la *diligentia*) et d'*acumen* (proprement, la pointe d'une arme d'estoc – *eustokhia* : la « juste visée » –, d'où la « pénétration d'esprit », mais aussi, la « finesse »), afin de caractériser avec plus de précision la notion d'*ingenium*, en l'intellectualisant pour l'inscrire dans le cadre précis de l'invention oratoire. Ainsi, comme *disposition*, l'*ingenium* peut être une sorte d'aptitude, en ce qu'il s'emploie avec la préposition *ad* : *ingenium ad fingendum* est une disposition à façonner, à inventer. C'est en ce sens que le français classique dira avoir « génie de » quelque science, de quelque technique qui demande une disposition particulière : celle d'enrichir la langue française, par exemple, que l'on a vue chez l'écolier limousin de Rabelais. Et comme le terme génie s'emploie à l'absolu pour les personnes mêmes, ainsi des *ingenia*, qui désignent, par un glissement métonymique (si encore l'*ingenium* peut être considéré comme la *partie* d'un individu), ceux-là qui font particulièrement preuve d'*ingenium*. Enfin, à l'issue du même rapport métonymique, mais qui opère cette fois de la cause au résultat : *ingenium* est non seulement l'une des facultés qui président à l'invention, mais aussi le produit de cette faculté, les inventions elles-mêmes.

⁴ Cicéron, *De l'orateur* II, 25, 147-148. Antoine, qui est l'énonciateur de ces principes généraux, fait référence aux trois conditions de la pratique de la rhétorique spécifiées par l'école : d'abord la *phusis*, le talent naturel, l'*ingenium*, dont l'*acumen* est non pas exactement l'« équivalent », comme le mentionne E. Courbaud, mais une espèce particulière, qui concerne, comme on le verra à l'instant, cette pénétration d'esprit qui est à l'origine de la pointe et des bons mots, les mots qui marquent la civilité (l'*astutia* de *asteion* : civilité ; et encore *acute dicta* : c'est l'*acutezza* italienne, et l'*agudeza* espagnole), dont Cicéron fait par ailleurs mention, avant Castiglione et les divers bons courtisans. Chez Cicéron, il s'agit du second type de *facetiae*, dont l'orateur peut épicer son discours, qui n'est pas extensif comme la raillerie (*cavillatio*), mais se limite aux bons mots (*dicacitas*). Voir sur la question l'article « Mot d'esprit » du *Vocabulaire européen des philosophies*, *op. cit.* Par ailleurs, les deux autres conditions de la pratique de la rhétorique sont pour l'école : le savoir (*épistémè*, *ratio*, *ars*) et la diligence (*meletè*, *diligentia*, *studium*, *industria*).

L'*ingenium*, si on considère l'ensemble des définitions mises ici en évidence, désigne autant la nature d'objets divers et de collectivités qui se trouvent par là réunies et désignées comme telles, qu'une faculté intellectuelle très précise, qui participe à l'invention. C'est donc dire que par l'*ingenium*, se trouve suggérée l'idée selon laquelle l'invention est une faculté qui fait partie de la nature de l'homme. Ce passage entre l'idée générale de nature ou de disposition, sans connotation particulière, à celle très précise de faculté inventive, met en évidence la manière dont les arts rhétoriques travaillent la notion d'*ingenium* afin de préciser le type de nature ou de disposition dont l'orateur doit être pourvu pour exceller dans la performance oratoire, et en particulier dans la première de ses parties, l'*inventio*. Ainsi, les arts rhétoriques ont infléchi la notion générale d'*ingenium* pour en faire une *disposition propre à l'invention*, c'est-à-dire une aptitude (qui doit être étayée d'une science et d'une diligence) à trouver facilement et rapidement tous les arguments appropriés à une cause et à une situation oratoire données. Cet *ingenium* particulier pose cependant, dans la mesure où il associe une idée de nature à une aptitude particulière, une question anthropologique, dont la fortune sera considérable. Cette question, qui porte en quelque sorte sur la nature de l'homme comme être essentiellement inventif, est fréquemment soulevée dès le moment où, à partir de l'époque moderne, cette faculté est considérée comme la part la plus noble de l'homme, qui le rend semblable, dans sa mesure, au Dieu créateur. Le problème posé par l'étymologie du terme *ingenium* est ici capital, puisqu'il permet aux théoriciens d'y fonder la conception anthropologique soutenue par ailleurs par la notion d'*ingenium*.

Ainsi, par exemple, le médecin Huarte écrit, dans son *Examen des esprits pour les sciences* (1574), qu'*ingenio* provient du verbe *ingenero*,

qui signifie engendrer à l'intérieur de soi une figure entière et véritable que représente au vif la nature du sujet, alentour duquel s'occupe la science qu'on apprend⁵.

Cette définition montre comment peuvent se conjuguer, par le biais d'un argument fondé sur l'étymologie, les deux pôles qui se dégagent du terme *ingenium* :

⁵ Huarte de San Juan, *Examen des esprits pour les sciences*, trad. Vion Dalibray, Paris, J. le Bouc, 1675 [1645], p. 7.

à la fois une *nature*, qui doit être cultivée par la science, mais aussi, via le verbe *generare*, une *faculté propre à engendrer de l'image*, qui permet à l'homme de se représenter le monde par l'engendrement de concepts. C'est la « science » qui permet de matérialiser ces concepts en procurant à l'homme les moyens de leurs différentes expressions. Les multiples *ingenios* des hommes sont pour Huarte autant de modes d'engendrement des concepts, qui varient selon le tempérament physiologique imparti par la nature, et qui privilégie l'une ou l'autre des facultés intellectives (la mémoire, l'imagination, et l'entendement), de même par conséquent que les diverses sciences appropriées à chaque tempérament. Comme médecin, Huarte module donc le préfixe *in-* articulé au verbe *genero* dans le sens d'une explication physiologique de la production des concepts : ce qui est « engendré à l'intérieur » de l'homme est ce par quoi il se représente le monde, mais aussi qu'il interagit avec lui, par le moyen des arts et des sciences qui donnent forme aux engendremens de l'*ingenio*.

Mais il ne s'agit pas là de la seule réponse proposée au problème posé par le terme *ingenium*, ni de sa seule instrumentalisation possible, tant est toujours ouverte et disponible la question de son étymologie. Au même moment, en effet, mais en Italie, Antonio Persio, dans son *Trattato intorno l'ingegno dell'uomo* [1576], définit le terme en ayant également recours au lien étymologique qu'il entretient avec le verbe *ingigno* :

Ce nom d'*ingegno* [...] vient donc du verbe *ingigno*, comme s'il voulait dire : en procréant ou en engendrant, je plante dans la chose que je procrée ou engendre une certaine vertu ; car au moment où l'homme est engendré, une certaine vertu et finesse <*agume*> est incluse dans la semence, qu'on va expliquer⁶.

In-gigno : l'*ingegno* est engendré à l'intérieur de l'homme comme une « certaine vertu de finesse », par laquelle celui-ci est capable à son tour d'engendrer, vertu qui fait partie de sa nature comme une caractéristique fondamentale ; comme telle, cette faculté fait donc partie de son mode d'engendrement. Relevant de la nature

⁶ Antonio Persio, *Trattato intorno l'ingegno dell'uomo*, éd. Luciano Artese, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999, p. 27 : « Dicesi dunque dal verbo *ingigno*, che vale ingenero, come se volesse dire, in procreando, od in generando pianto a dentro dalla cosa che procreo, o genero una certa virtù, perché quando si genera l'huomo, va inchuisa nel seme una certa virtù, et agume, che si dirà. » Je m'inspire de la traduction proposée par Yves Hersant, *La Métaphore baroque : d'Aristote à Tesauo*, Paris, Éd. du Seuil, 2001, p. 188.

de l'homme, elle dépend comme chez Huarte du discours médical et physiologique, par lequel Persio *explique* les merveilles et l'excellence de cette faculté et de ses opérations.

On peut constater, dans les définitions proposées respectivement par ces deux théoriciens physiologistes du troisième quart du XVI^e siècle, que l'ambivalence étymologique de l'*ingenium* se trouve en quelque sorte synthétisée en une vertu qui appartient en propre à la nature de l'homme : l'*ingenium* est la nature de l'homme, dans la mesure où comprendre par l'engendrement de concepts est ce qui le distingue des autres êtres vivants. Cependant, entendu dans un discours médical et physiologique qui cherche à fonder matériellement la « différence des *ingenia* », l'*ingenium* est aussi le critère distinctif des hommes entre eux, puisque les subtiles variations de son tempérament supposent en chacun des facultés intellectuelles différentes⁷. Chez Huarte comme chez Persio, l'*ingenium* est donc un principe modulable en fonction des caractéristiques, tout autant physiques qu'intellectuelles, propres à chacun des hommes.

Comme l'a bien montré Mercedes Blanco, au cours du Seicento, le terme *ingenium* et ses multiples avatars vernaculaires trouvent leur champ d'application privilégié dans les « *Rhétoriques de la Pointe*⁸ » : non seulement principe de distinction entre les hommes selon leurs facultés intellectuelles, l'*ingenium* y tient également lieu de faculté par excellence pour *trouver* de nouvelles relations entre les choses et entre les mots. L'*ingenium* devient ainsi une faculté spécifique et essentiellement combinatoire, qui permet de découvrir ou de lier, selon une série de modes différents, tous les signes du Monde. Ainsi, l'*ingenium* se révèle comme l'*aptitude* par excellence, parce qu'elle préside à la formation de liens (*aptare*), et de là, donne au Monde de la signification. À titre d'exemple, Emanuele Tesauro, dans son *Cannocchiale aristotelico*, précise que

⁷ À propos des théories physiologiques s'inscrivant dans la tradition galénique des humeurs (et en particulier de l'atrabile), voir, entre autres l'*Anthologie de l'humour noire : écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, éd. Patrick Dandrey, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2005.

⁸ La première partie de l'ouvrage de M. Blanco cité (p. 23-153) présente une très utile synthèse de la « cartographie » (emplois et théorisations) européenne des appropriations modernes des *acute dicta* et des différents usages de l'*ingenium* : je m'y réfère pour l'argumentation de cette section.

l'*ingegno* naturel est une merveilleuse puissance de l'intellect qui se compose de deux talents donnés par la nature : la perspicacité et l'agilité <*versabilità*>. La perspicacité perçoit en profondeur les circonstances de chaque sujet, même les plus éloignées et les plus menues – [suivent une série de modalités, qui relèvent de la topique : substance, matière, forme, accident, etc.] : autant de choses qui se blottissent et s'embusquent dans chaque sujet [...].

Tous ces éléments circonstanciels, l'agilité les confronte entre eux et au sujet : elle les noue ou les divise, les signifie l'une par l'autre, les remplace l'une par l'autre avec une adresse merveilleuse, comme font les escamoteurs avec les cailloux. [...] Et l'on est d'autant plus ingénieux [...] que l'on peut reconnaître et accoupler les circonstances les plus éloignées. [...] Aussi n'est-ce pas sans raison que les hommes ingénieux ont été qualifiés de divins : car de même que Dieu, de ce qui n'est pas, produit ce qui est, de même l'ingéniosité de non être fait être <*Però che, sì come Iddio di quel che non è produce quel che è, così l'ingegno di non ente fa ente*> [...] ⁹.

En se spécialisant dans le domaine de l'invention pointue (*acuta*), la vertu opératoire de l'*ingegno* réunit deux talents distincts : l'un par lequel il est possible de percevoir les objets dans toutes leurs subtilités et leurs modes d'existence (c'est la *perspicacia*), l'autre qui permet de les combiner ou de les distinguer, de les comparer, de les substituer les unes aux autres, afin de produire l'artifice de la production ingénieuse (c'est la *versabilità*). S'il est nécessaire de distinguer ainsi un talent qui analyse et un autre qui compose et qui associe, c'est pour mieux les réunir dans cette définition extensive des vertus de l'*ingegno*, que Tesauro oppose cependant à ce qu'il appelle la « prudenza » : là où l'*ingegno* est « perspicace », « véloce », et considère les apparences, la « prudenza » est au contraire « sensée », « rassise », et s'intéresse plutôt à la vérité. L'un brille dans le chatoiement de l'occasion et récolte d'éphémères applaudissements, l'autre au contraire « gouverne la fortune » et conduit les hommes « aux honneurs et aux richesses » ; là où l'*ingegno* œuvre dans la frivolité de l'instant et se contente d'obtenir les *suffrages* de l'admiration émerveillée, la prudence *gouverne*, dans la longue durée, les hasards de la fortune et récolte la solidité des honneurs¹⁰.

⁹ Emanuele Tesauro, *Cannocchiale aristotelico*, « Subtilités humaines ». Je modifie la traduction d'Yves Hersant in *La Métaphore baroque*, op. cit., p. 85.

¹⁰ Tesauro, *Cannocchiale aristotelico*, op. cit., p. 85-87.

Ce principe distinctif, par lequel l'*ingenio* ne s'oppose plus à l'art ou à ce qui relève de la culture (comme c'était le cas lorsqu'il était uniquement de l'ordre du naturel et de l'inné), mais, plutôt à des vertus qui relèvent davantage de la vérité et de la morale, est le signe que la notion a subi une transformation fondamentale, qui l'éloigne de ses anciennes significations. Cette transformation est en particulier perceptible dans la distinction opérée par Gracián entre le *genio* et l'*ingenio* à l'orée de son traité *El discreto* [1646]¹¹ :

Le génie et l'*ingenio* sont les deux pôles de l'éclat du *discret* <los dos ejes del lucimiento discreto> ; la nature donne tantôt l'un, tantôt l'autre, et l'art les rehausse <los realeza>. L'homme est le célèbre microcosme et l'âme en est le firmament. Fraternellement unis [...], le génie et l'*ingenio* assurent un lustre et une heureuse fortune qui relèvent brillamment les autres qualités <aseguran el brillar, por lo dichoso y lo lucido, a todo el resto de prendas>. [...]

L'homme de bon entendement (ou l'homme bien entendu) <entendido> est toujours digne d'éloge <plausible>, mais à moitié sans le supplément d'une agréable inclination du génie naturel <sin el realce de una agradable genial inclinación>. Et, à l'inverse, l'évidence <especiosidad> même du génie rend plus critiquable le manque d'*ingenio*.

Quelques-uns, parmi les plus autorisés <no de vulgar voto>, ont judicieusement soutenu qu'un heureux génie (la félicité géniale) ne saurait se rencontrer sans la valeur de l'entendement <valentía del entender>, ce qu'ils confirment par le nom même de « génie », qui indique qu'il prend son origine dans l'*ingenio*. Mais l'expérience fidèle nous détrompe, et nous avise sagement, avec de nombreux exemples (monstrueux) par lesquels les contradicteurs (qui mêlent les deux termes) se corrigent totalement <nos desengaña fiel, y nos avisa sabia con repetitos monstrros en quienes se censuran barajados totalmente>¹².

¹¹ La « discrétion » est aussi une vertu de distinction, dans les deux sens du terme : le discret se distingue des hommes *et* sait distinguer les choses.

¹² Gracián, *El discreto*, « Génie y ingenio », in *Traitées politiques esthétiques éthiques*, trad. Benito Pelegrín, Paris, Seuil, 2005, p. 185-186. Je m'écarte cependant de la traduction proposée par B. Pelegrín, qui propose, pour la dernière partie du passage cité : « Mais l'expérience, fidèle, y contredit, et sage, nous avise de l'inverse en nous montrant souvent des personnes chez qui ces deux qualités se mêlent. » Cette lecture me semble faire un contresens dans la mesure où le propos de Gracián consiste plutôt à montrer combien l'union de ces deux facultés est extraordinaire. Le problème réside dans la traduction du mot équivoque *barajaros*, qui vient du verbe *barajar*, mêler (en particulier des cartes), balancer (en prenant une décision), esquiver avec habileté un problème ou un obstacle. *Baraja*, en ancien castillan, signifie « dispute, confusion, mélange » : voir Sebastián de Covassulias Horozco, *Tesaurus de la lengua Castellana o española*, Universidad de Navarra, Centro para la Edición de clásicos Españoles, 2006, que je paraphrase.

Contre les preuves insatisfaisantes de l'étymologie, les évidences de l'expérience mettent en lumière que l'*ingenio* et le *genio* sont deux choses distinctes. Ce que montre si clairement l'expérience, est simplement qu'il se trouve des hommes pourvus d'un excellent *genio*, mais qui sont dépourvus d'*ingenio*, et de même du contraire. La monstruosité de ces exemples (Gracián joue sur l'équivoque présente dans *monstro*) provient de leur imperfection, et de l'ingratitude de la Nature, qui en ne versant que la moitié de ses grâces, a fait des hommes à demi parfaits, pourvus d'un *genio* excellent, mais sans l'ornement effectif de l'*ingenio*, ou pleins d'*ingenio*, mais sans le fondement fécond du *genio*. Pour la première fois, et avec une forte insistance (il s'agit du premier chapitre du *Discreto*), sont dissociés conceptuellement le *genio* et l'*ingenio*, qui trouvent justement dans la langue espagnole le point de leur plus grande proximité lexicale, du fait de leur quasi homonymie. Alors même que la finesse de l'*ingenio* pourrait concevoir dans cette analogie lexicale le prétexte d'un rapprochement *agudo* entre ces deux termes, il importe pour Gracián de les distinguer, et de montrer par l'expérience qu'ils ne s'impliquent pas nécessairement. La *discrétion* qui opère ici cette distinction va plus loin que le jugement des « non moindres » qui ont étymologiquement lié ces deux termes en vertu de l'argument demi-ingénieur procuré par l'étymologie, que l'*Arte de ingenio* aurait nommé « pointe par paronomase¹³ ». Par-delà les définitions qui sont proposées pour chaque terme (par exemple, le *genio* est une « disposition naturelle », que l'*ingenio* fait briller par la plausibilité de ses artifices, mais aucun *terme* ne peut fixer en définitive la polysémie toujours nouvellement instrumentalisée de ces deux termes), Gracián opère avant tout une distinction au sein de l'antique composé *ingenium*, afin de mieux réunir ce qu'il a séparé ; mais ce composé est rare : c'est seulement par une grande faveur du Ciel, que le *genio* et l'*ingenio* se trouvent assemblés à leur plus haut degré chez un même homme. L'étymologie n'est plus un argument suffisant pour penser l'*ingenio*, parce qu'en étant le fondement à la fois d'une éthique de la représentation en société et d'une heuristique qui ne peut se distinguer de la matérialité de son expression, l'*ingenio* est déplacé de son champ traditionnel et rhétorique afin de

¹³ B. Gracián, *La Pointe ou l'art du génie*, trad. Michèle Gendreau-Massaloux et Pierre Laurens, Lausanne, l'Âge d'homme, 1983, p. 235-239.

s'inscrire dans le nouveau territoire, dont Gracián assure avoir le premier établi la complexe et subtile cartographie :

Les anciens ont trouvé des méthodes pour le syllogisme, un art pour le trope ; ils ont donné forme à l'*agudeza* en la remettant, par respect ou par désintérêt, à la seule vaillance de l'*ingenio*. [S'ils se contentaient de l'admirer,] ils n'allèrent pas jusqu'à l'analyser, si bien qu'on n'en trouve point d'étude, moins encore de définition¹⁴.

Pour qu'un art de l'*ingenio* soit pensable, à partir du paradoxe que cela constitue (il s'agit en somme de mettre en art les productions de ce qui relève, entre autres, d'un heureux naturel, comme il est aussi paradoxal de concevoir un *Art de prudence* [1647]), il semble qu'il faille pour Gracián aller plus loin que le simple argument étymologique, tout autant que l'infinie variété de l'*ingenio* ne pourra jamais se réduire aux limites conceptuelles de toute définition. Mercedes Blanco remarque à juste titre que Gracián répugne « superbement » à la philosophie de pure spéculation, et que « ce mépris va de pair avec l'exaltation d'un *ingenium* qui n'est pas une puissance de calcul mais une faculté qui permet de déjouer ce que le calcul prévoit ou de surprendre le calculateur¹⁵ ». Cette superbe qui répugne à jouer sur le terrain des attentes et du prévisible est représentée par la figure historique d'Alexandre, qui ne s'arrête pas à défaire les enchevêtrements tortueux du nœud gordien, mais surprend par la résolution et l'*acuité* de son geste.

L'*Arte de ingenio* ne se soumet donc pas à un système, qui amoindrirait les possibilités d'invention et d'émerveillement de l'*ingenio*, au profit d'une esthétique de la variété, « noble mère de la beauté¹⁶ ». Il s'agit ainsi d'un *arte de ingenio* doublement paradoxal : non seulement, comme Gracián veut lui-même le faire croire¹⁷, il s'agit d'un territoire neuf parce qu'il était jusqu'alors abandonné aux seuls

¹⁴ B. Gracián, *La Pointe ou l'art du génie*, op. cit., p. 41.

¹⁵ M. Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe*, op. cit., p. 251.

¹⁶ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, in *Obras completas*, op. cit., p. 238 : « la variedad, gran madre de la belleza ».

¹⁷ La polémique qui est survenue à la suite de la publication de la première édition de l'*Arte de ingenio*, en 1642, contre Peregrino, dont la publication à Gênes du *Cannocchiale aristotelico* est de deux ans antérieure, est intéressante en ce qui concerne l'importance que représentait la valeur de nouveauté de ces deux traités des « arts de la pointe » : que les deux auteurs se taxent mutuellement de plagiat (alors que leurs traités sont de forme et de propos foncièrement différents), montre bien que, tant dans la production de l'*agudeza/acutezza* que dans sa théorisation, il importe avant tout d'être inouï.

dons naturels et non à l'art, mais aussi, il faut montrer par cet art que l'*ingenio* dans sa « juste et pertinente variété » ne sera jamais réductible à la limitation d'une régularité systématique. De la même manière, aucune définition n'est susceptible de convenir à la richesse de l'*ingenio*. Mais ce faisant, l'*ingenio* de Gracián n'a-t-il pas aussi, plus paradoxalement encore, dépassé le terrain de la langue ? Traditionnellement lié à sa racine étymologique, qui fondait la définition et l'usage du terme, l'*ingenium* devient une notion assez ouverte pour être la source insondable de toutes les *agudezas* possibles : les catégories qui la fixent taxinomiquement seront toujours incomplètes, et ouvertes à son éternel jaillissement. L'expérience seule peut ainsi, comme le suggérait Gracián, appréhender adéquatement l'*ingenio* et ses productions *agutas* : « cet être est un de ceux qui sont les plus connus en gros et le moins en détail ; il se laisse percevoir, non définir [...] »¹⁸. » L'expérience qui le perçoit est plus adaptée à l'être changeant de l'*ingenium* que la règle qui chercherait à le définir.

Ces deux exemples d'art des productions ingénieuses, quoi qu'ils n'aient pas connu un important retentissement européen¹⁹, sont cependant représentatifs du réinvestissement du terme *ingenium*, qui trouve dans les cultures italienne et espagnole des années 1550-1650 le terreau de son extension maximale. D'usage relativement fréquent dans les arts de rhétorique, où il désigne autant la « nature spécifique » des individus que les facultés de leur esprit, et particulièrement les facultés inventives, l'*ingenium* devient dans la langue espagnole et italienne une forme d'intelligence spécifique, une faculté propre à trouver facilement et rapidement des arguments, à discourir subtilement, à apprendre aisément les sciences, à inventer des artifices ou des engins, etc²⁰. Immense fortune de l'*ingenium*, qui engage cependant de manière toujours plus pressante à le redéfinir et à le théoriser, ce qui fait évidemment partie de l'instrumentalisation dont il s'agit ici de rendre compte. Mais

¹⁸ Gracián, *La pointe ou l'art du génie*, op. cit., p. 44.

¹⁹ Mercedes Blanco remarque en effet que la réception des traités de Peregrin et de Gracián n'a pas répondu à l'attrait de la nouveauté qu'ils cherchaient à susciter, ce qui se remarque dans le nombre très limité des rééditions, et dans l'absence de traductions qu'ils ont connue. Cf. *Les rhétoriques de la Pointe*, op. cit., p. 246.

²⁰ Voir à ce propos la notice du *Diccionario de autoridades* (1726), fac-simile Madrid, Biblioteca románica hispánica, 1979.

on a pu voir, en particulier chez Gracián, que cette sorte d'obligation de circonscrire le terme pour le situer à la mesure de ses différents emplois devient d'autant plus difficile ou paradoxale que ces emplois deviennent infinis, en relevant de l'invention continue et de la constante versatilité de l'*ingenio* humain. L'*ingenium* a ainsi atteint la limite de sa conceptualisation, justement au moment où il se présente comme illimité. Cependant, s'il est impossible à définir et à circonscrire dans son entièreté, n'est-ce pas parce qu'il est pour Gracián à ce point enraciné et représentatif de ce qui fait le *génie* de la culture et de la langue espagnole, qu'aucun recueil ne pourrait contenir son incessant foisonnement ? L'*ingenium* est donc ainsi devenu une sorte de « phénomène culturel », et participe, tant pour l'Italie que l'Espagne²¹, à la nature et à la définition de la nation. La France fait à cet égard figure d'exception.

²¹ Je ne considère pas l'Angleterre et l'Allemagne, dont la tradition du « wit/witz » est cependant importante, en particulier en Angleterre autour de l'*euphuism* de John Lyly : voir son *Euphues, anatomy of Wyt* [1578], et *Euphuis and his England* [1580], où « bonne nature » va de pair avec un extrême raffinement du discours. Bien que le « wit/witz » soient d'un évident intérêt pour l'étude européenne du « bel esprit », je limite ici le champ aux seuls dérivés des termes latins *ingenium* et *genius*.

B) La langue française et le problème moral de l'*engin*

Le rapport entre génie et *ingenium* dans le domaine particulier de la langue française est effectivement problématique, en ceci que cette langue ne possède plus, à partir du XVI^e siècle, de dérivés directs du terme *ingenium*. Ce constat a été souvent formulé par la critique actuelle, en particulier pour mettre en évidence que la « raison classique » française de la seconde moitié du XVII^e siècle, en rejetant en bloc l'esthétique « baroque » en même temps que les cultures concurrentes de l'Italie de la Renaissance et de l'Espagne du Siècle d'or, serait réfractaire au chatolement *merveilleux* de la pensée ingénieuse¹.

Quoique justes de manière générale, il conviendrait de nuancer pareilles conclusions, et ce de deux manières. D'abord, la langue française classique ne dispose pas en effet d'un terme propre et équivalent qui *rende* de façon immédiate l'*ingenium* latin : on emploie plutôt de préférence le terme d'« esprit » pour le *traduire*, quoique de manière imparfaite. « Esprit » génère cependant de l'équivoque, en raison de son amplitude sémantique et de ses multiples domaines d'application, et ce, en dépit du fait que les « remarqueurs » et les lexicographes classiques s'emploient soigneusement à éviter toute ambiguïté en matière de langage, au profit de sa clarté immédiatement signifiante. Il faudra donc mesurer la portée de cette équivoque, qui est d'autant plus fondatrice que l'« esprit » sera par ailleurs la notion antinomique servant à esquisser la nature insaisissable du génie, comme les ridicules du mauvais rimailleur mettent en évidence, par opposition, l'excellence indescriptible du vrai poète.

De plus, en concevant la langue française dans la longue durée historique, plutôt que dans les bornes relativement étroites de son « classicisme », sans compter les autres noms, adjectifs, verbes et adverbes qui y trouvent leur racine commune (tels « ingéniosité », « ingénieur », « ingénieux », « ingénu », « s'ingénieur », « ingénieusement », etc.), le terme d'« engin » lui a servi d'équivalent en

¹ Pour la question de la critique française du conceptisme, voir Françoise Graziani, « La condamnation morale du *conchetto* par les théoriciens du classicisme français au XVII^e siècle », in *Franco-Italica*, no. 8, 1995, p. 19-34 ; Florence Vuilleumier, « Le Père Dominique Bouhours face aux partisans de la Pointe (documents pour un procès en révision) », in *Un classicisme ou des classicismes ?*, Presses universitaires de Pau, 1995, p. 155-166.

vernaculaire, et ce jusqu'au XVI^e siècle. Mais les déplacements sémantiques qu'il a subis l'ont bientôt fait apparaître comme impropre à représenter les connotations généralement positives attribuées à son équivalent latin. Sans chercher à rendre compte de l'ensemble des raisons de ce déplacement, survenu entre la fin du Moyen âge et le début de la Renaissance, ce qui excéderait trop les bornes de cette analyse, il est loisible d'en constater cependant les conséquences pour l'histoire de la notion de génie.

« Engin » est en français le dérivé le plus proche du latin *ingenium*. Comme tel, il désigne les *dispositions naturelles* de l'être humain, son tempérament, son intelligence ou la force de son entendement, sa capacité, etc. Il recouvre en somme ce que le français moderne désigne par le terme d'« esprit », à la différence cependant que ce dernier étant aussi alors en usage, au sens de « principe des facultés intellectives de l'homme ». « Engin » est alors d'un usage plus spécifique, et concerne en particulier les facultés qui relèvent de toutes sortes de techniques ou d'artifices, qu'elles soient mécaniques ou intellectuelles, de même que la manifestation de ces qualités, comme la facilité à trouver un expédient dans une situation problématique, ou la capacité à employer des moyens divers dans un usage pratique.

Dès le XVI^e siècle, comme le fait remarquer Marie-Luce Demonet², « engin » subit une double spécialisation, selon laquelle, d'une part, l'habileté qu'il désigne est davantage limitée à sa dimension mécanique : « engin », par métonymie, est une machine, un instrument qui nécessite pour sa construction ou son usage, des qualités proprement industrielles : tels les « engins de guerre » employés pour prendre ou pour conserver les places fortes. Ménage remarque, dans son *Dictionnaire étymologique* de 1694, que si « engin » vient du latin *ingenium*, et qu'ainsi, sa « propre signification » est « *esprit, industrie, et entendement* », que par ailleurs, « il signifiait anciennement *tromperie et trahison* », il « ne se dit aujourd'hui que des

² Pour une synthèse des transformations sémantiques du terme « engin » dans la langue française pré-classique, voir son article « L'ingenieus *Ecrivain* dans la Renaissance française », in *Ingenium propria hominis natura*, *op. cit.*, p. 135-157, à laquelle j'emprunte une partie des éléments de ce développement.

machines et instruments d'invention subtile³ ». Toujours eu égard à cette acception technique, le nom « engignier » désignait anciennement un architecte, un mécanicien, un *ingénieur*. D'autre part, le terme a également subi une moralisation, en ce sens que les facultés qui relèvent de l'engin ont peu à peu été connotées négativement. Le verbe « engigner », s'il signifiait de façon neutre l'action de fabriquer avec art, d'imaginer, d'inventer (on peut aussi bien engigner un discours qu'un navire), signifie de plus en plus tromper, enjôler, décevoir : l'engin a dès lors pour synonymes la ruse, la finesse, le mensonge. Le personnage de Renart possède de manière archétypale toutes les vertus que prendra l'engin au moment de sa stigmatisation morale :

Touz ceus qui sont d'engin et d'art
Sont mes tuit apelés Renart,
Por Renart et por le gorpil.
Mout par sorent et cil et cil.
Se Renart set genz conchier,
Le gorpil bestes engingnier.
Mout par furent bien d'un lignage
Et d'unes meurs et d'un corage⁴.

Ou encore, dans la *Repentance Rutebeuf* :

Je cuidai engignier Renart :
Or n'i valent enging ne art,
Qu'asseür est en son palés.
Por cest siecle qui se depart
M'en covient partir d'autre part :
Qui que l'envie, je le lés⁵.

La dévalorisation de l'art de ruser⁶ provient de la même que la méfiance que l'on a à l'égard des goupils au poil roux et diabolique, qui les associe aux engignereries

³ Gilles Ménage, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, fac-simile de l'édition de 1759, Genève, Slatkine, 1973.

⁴ *Le Roman de Renart*, Prologue, I « Les enfances de Renart », éd. Naoyuki Fukomoto, Noboru Harano et Satoru Suzuki, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 2005 p. 98 : « Ce goupil est à nos yeux le symbole de Renart, lui qui fut un maître accompli : tous ceux qui sont dans la ruse et les artifices sont désormais appelés Renart, à cause de Renart et du goupil. L'un et l'autre étaient très savants dans leur art. Si Renart sait couvrir de honte les hommes, et si le goupil de son côté trompe les bêtes, c'est qu'ils appartenaient bien à la même race, suivant les mêmes mœurs et partageant les mêmes sentiments. »

⁵ Rutebeuf, *Repentance Rutebeuf*, in *Poèmes de l'infortune et autres poèmes*, éd. Jean Dufournet, Paris, Gallimard, 1986, p. 104-105 : « J'ai cru engigner Renart, / Mais l'art et l'engin y sont inutiles, / Car il vit en toute sécurité dans son palais. / Puisque ce siècle tire à sa fin / Il me faut partir autre part : / Je le laisse à qui le désire. »

ou aux machinations du Démon, le « Grand décepteur ». La condamnation des finesses de langage et autres artifices trompeurs a associé l'engin au vaste réseau sémantique à connotation négative qui se cristallise dans ces derniers vers de Rutebeuf : nul engin ne peut « engignier Renart », puisqu'il en est, en quelque sorte, l'allégorie et l'animalisation. Dans le *Dictionnaire* de Nicot, « Engin » traduit d'abord « *machinatio* » et « *machina* », avant d'être associé à *dolus* : désormais, « engin » signifie le *mauvais* engin, la mauvaise intention qui vise à tromper. Dans le domaine juridique, les signataires de contrats doivent assurer par leur paraphe qu'ils ont fait une entente « sans malengin », comme plus tard Bouhours justifiera ses analyses de l'esprit en précisant qu'il s'agit bien du « vrai bel esprit », et non pas de son pendant galvaudé (le « faux bel esprit »). D'un côté, donc, la relative infériorité de l'intelligence mécanique par rapport à la spéculative ; de l'autre, la condamnation de la fourberie et de la ruse associées à l'engin comme instance de tromperie et de déception. Montaigne est représentatif de cette méfiance des artifices reliés à la ruse, lorsqu'il condamne l'art de l'escrime, nouvellement en vogue chez les courtisans :

Je sçay bien que c'est un art utile à sa fin (au duel des deux Princes, cousins germains, en Hespaigne, le plus vieil, dict Tite-Live, *par l'adresse des armes et par ruse*, surmonta facilement *les forces estourdies* du plus jeune) et, comme j'ay cognu par experience, duquel la cognoissance a grossi le cœur à aucuns *oultre leur mesure naturelle* ; mais *ce n'est pas proprement vertu*, puis qu'elle tire son appuy de l'adresse et *qu'elle prend autre fondement que de soy-mesme. L'honneur des combats consiste en la jalousie du courage, non de la science* ; et pourtant [aussi] ay-je veu quelqu'un de mes amis, renommé pour grand maistre en cet exercice choisir en ses querelles des armes qui luy ostassent le moyen de cet avantage, et lesquelles dépendoient entierement de la fortune et de l'assurance, affin qu'on n'attribuast sa victoire *plutost à son escrime qu'à sa valeur* ; et, en mon enfance, la noblesse fuyoit la reputation de bon escrimeur comme injurieuse, et se desroboit pour l'apprendre, comme un *mestier de subtilité desrogeant à la vraye et naifve vertu*⁷.

⁶ Par lequel l'*ingenium* entretient de nombreuses affinités avec la *mêtis* grecque : voir Jean-Pierre Vernant et Marcel Détiéne, *Les ruses de l'intelligence : la Mêtis chez les Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

⁷ Montaigne, *Essais*, Tome II, XXVII, « Couardise mère de la cruauté », éd. Maurice Rat, Paris, Éditions Garnier Frères, 1962, p. 101. Je souligne.

Montaigne⁸ propose au fond exactement le contraire de la leçon de Pantagruel, qui enseignait que l'engin a plus de valeur que la force. Il n'est pas honorable de connaître la science de l'escrime, parce que la victoire qu'on en acquiert ne dépend pas de soi-même, mais d'un artifice extérieur ; la technique rusée de l'escrime est celle des faibles et non des vertueux ; elle ne relève pas de la naïveté (qui a le double sens à l'époque de sans artifice et de natif : ce pourquoi les courtisans vont apprendre l'escrime en Italie, précise Montaigne), mais du détournement et de l'emprunt. Derrière la condamnation de l'artifice rusé de l'art de combattre apparaît, en contrepoint la valorisation du naturel et de la *virtu* des Anciens (évoqués par l'enfance de Montaigne). Ignoble « *mestier* » que l'escrime : on se dérobe pour l'apprendre comme on refuse d'écrire avec art et application ; les « sauts et gambades » de l'écriture naturelle relèvent de la même valeur que les coups portés sans feintes et reçus sans parades.

La dévalorisation de l'engin ne se constitue donc pas seulement à partir de la méfiance qui s'institue à l'égard des aspects immoraux de la ruse, mais aussi de sa spécialisation technique et mécanique, ce qui correspond parallèlement à la valorisation sociale des arts libéraux au cours de cette période, valorisation qui se fait au détriment des arts mécaniques⁹. L'engin représente donc à la fois ce qui relève de l'artifice, contre le naturel, et de l'immoral, contre le vertueux. En somme, l'engin se dévalorise à mesure que le terme « génie » en français acquiert les valeurs qui lui sont opposées : à la fois une *bonne nature* et un *talent particulier* qui rend apte à l'exercice d'une science ou d'un art. À la faveur de l'absence d'un dérivé nominal (positif) du terme *ingenium* en français, le « génie » en vient à englober tous les champs du spectre qui s'étend entre le *genius* et *l'ingenium*.

⁸ En outre, Lorenzo Bianchi a étudié les différents sens du mot « engin » et de ses dérivés dans les *Essais*, en montrant combien Montaigne représente bien le passage qui s'opère « entre Rabelais et Descartes », vers une différenciation et une spécialisation du mot génie dans la langue française : voir son article « *Engin(s) e ingenieux(-euse) negli Essais di Montaigne* », in *ingenium propria hominis natura*, *op. cit.*, p. 115-133.

⁹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'Âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

C) Le « génie », produit du génie de la langue française

On peut dès lors esquisser l'hypothèse suivante, qui se décline en deux temps : il semble que cette absence ait eu pour conséquence l'assimilation de l'*ingenium* à la notion de génie, ce qui a permis de constituer cette dernière comme un véritable problème philosophique (comme le suggérait Cassirer¹, qui ne supposait pas toutefois que cette problématisation soit due à la synthèse des deux notions), puisque de cette manière, le génie ne correspond plus seulement à la nature de l'homme, mais plus précisément à ses bonnes dispositions pour les ouvrages de l'esprit, voire à l'excellence même de ses facultés intellectuelles, ou encore à la vertu par laquelle celles-ci deviennent opératoires². Dès lors, ce phénomène de synthèse entre les deux notions n'est-il pas un fait de langage, relevant du caractère particulier du français ? On pourrait ainsi affirmer que la constitution du génie comme problème philosophique est précisément due au « génie » de la langue française, et que c'est à cause de cette redondance qu'il est devenu l'un des concepts fondamentaux de la nouvelle discipline, dite « esthétique ».

Le second moment de cette hypothèse n'est pas *nécessairement*³ réversible : il ne va pas de soi pour autant que l'« homme de génie » en général est celui dont l'exemplarité constitue le génie de sa langue, puisque l'homme de génie se distingue de l'homme d'esprit, notamment en raison de la traductibilité de ses productions et de leur universalité. L'homme de génie, selon cette considération qui l'oppose au bel esprit, excède les limites nationales et temporelles du génie de sa langue. Le rapport entre le « génie » et le « génie de la langue » se situe ici à un niveau plus structurel et historiographique, en ceci qu'il renseignerait sur les *conditions de possibilité linguistiques* de la constitution du génie comme problème spécifiquement esthétique.

¹ E. Cassirer, *La philosophie des Lumières*, op. cit., p. 310, on s'en souvient, considère « l'histoire des mots » impropre à l'appréhension de l'histoire des idées, sans considérer ainsi les circonstances et les conditions de leur transmission et de leur énonciation.

² La « force active de l'âme » est par exemple dans l'*Analyse du génie* de Sulzer la caractéristique essentielle du génie. Cette analyse, prononcée en 1757, a paru dans l'*Histoire de l'Académie des sciences et des belles lettres de Berlin*, chez Haude et Spener, en 1759, p. 392-404.

³ Quoique chez Condillac, comme on le verra, le génie de la langue et l'homme de génie entretiennent des relations complexes et parallèlement constituantes qu'il faudra analyser de près.

1) Génie de la langue et disposition des engins

Cette hypothèse est cependant fondée sur un *a priori* philosophique qu'il importe de souligner d'emblée comme tel, et ce d'autant plus qu'il est historiographiquement marqué : supposer que la notion de « génie » s'est constituée à la faveur du déficit du terme « *ingenium* », et est par conséquent tributaire du génie de la langue française, fait écho au débat sur le génie de la langue provoqué par la diffusion italienne des deux ouvrages de Dominique Bouhours : *Les Entretiens d'Ariste et Eugène* (1671) et *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687). Dans le premier, Bouhours dédie un entretien à la louange de la langue française, où il affirme la primauté de cette langue sur les autres langues vernaculaires. Cette primauté est fondée sur le caractère de la nation française, que Bouhours nomme son « *genie* » :

Le premier soin de notre langue est de contenter l'esprit, & non pas de chatouiller l'oreille. Elle a plus d'égard au bon sens, qu'à la belle cadence. Je vous le dis encore une fois, rien ne luy est plus naturel qu'une brièveté raisonnable. Et cela est fondé en quelque façon sur notre humeur. *Car le langage suit d'ordinaire la disposition des esprits ; & chaque nation a toujours parlé selon son génie*⁴.

Cette analogie entre le génie des langues et le génie des nations permet évidemment à Bouhours de faire un double éloge, fondé sur leur rationalité intrinsèque. À cette analogie s'ajoute l'ensemble des caractéristiques par lesquelles la langue française se distingue par son excellence : clarté, solidité, naturel, noblesse, majesté, grâce, agrément, etc. La langue est le *reflet* de l'humeur de la nation française, tout comme parallèlement les paroles sont les images des pensées, conformément à la théorie du signe comme représentation développée dans les années 1670-1680 dans l'entourage de Port-Royal⁵. C'est cette même conception du signe que développe par ailleurs Bouhours dans la *Manière de bien penser* :

⁴ Dominique Bouhours, *Entretiens d'Ariste et Eugène*, éd. Bernard Beugnot et Gilles Declercq, Paris, Champion, 2003, p. 121 ; les italiques sont les miennes.

⁵ Antoine Arnaud et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, éd. Charles Jourdain, Gallimard, « Tel », 1992, I, IV, p. 46 : « Le signe enferme deux idées : l'une de la chose qui représente, l'autre de la chose représentée, et sa nature consiste à exciter la seconde par la première » ; ou encore, Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, éd. Benoît Timmerans, PUF, « L'interrogation philosophique », 1998, I, II, p. 35 : « Puisque les paroles sont des signes qui représentent les choses qui

Les pensées [...] sont les images des choses, comme les paroles sont les images des pensées ; et penser, à parler en général, c'est former en soi la peinture d'un objet ou spirituel ou sensible⁶.

Ce double éloge de la langue et de la nation françaises, au détriment de l'Italie et de l'Espagne, appuyé par l'idée selon laquelle la langue représente le génie des nations, a suscité en 1703 une réponse polémique de la part d'un académicien bolonais, le marquis Orsi⁷, suivie par une série de traités contestant à Bouhours la justesse de ses affirmations concernant la précellence du français sur l'italien, et le rapport entre le génie des langues et des nations⁸. L'hypothèse selon laquelle le génie de la langue française peut être conçu comme une condition de possibilité du développement de la notion de génie a donc pour fondement historique le développement des nationalismes européens dans lequel s'inscrit la multiplication des parages établis entre les caractères propres aux nations.

2) Vico contre Descartes (malin génie de l'esprit français)

C'est également à cette affirmation que répond Giambattista Vico, dans une allocution prononcée en 1708, à l'occasion de la rentrée solennelle de l'Université royale du Royaume de Naples. Cette allocution dépasse cependant le caractère circonstanciel qu'avait l'événement d'une rentrée universitaire. Elle est publiée un an plus tard sous le titre *De nostri temporis studiorum ratione*, « *La méthode des études de notre temps*⁹ ». Le propos de ce discours inaugural est de déterminer les qualités et les défauts propres aux méthodes des études des anciens et des modernes, afin de tirer profit de l'enseignement du passé et d'éviter les inconvénients que la méthode pédagogique moderne pourrait comporter.

se passent dans l'esprit, on peut dire qu'elles sont comme une peinture de nos pensées, que la langue est le pinceau qui trace cette peinture, et que les mots dont le discours est composé en sont les couleurs. » Voir sur la question Louis Marin, *La critique du discours : sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris, Minuit, 1975.

⁶ Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, introduction et notes de Suzanne Guellouz, Toulouse, Société de littérature classique, 1988, p. 9.

⁷ Considerazioni del marchese Giovan-Gioseffo Orsi, Bolognese, sopra la Maniera di ben pensare ne' componimenti, già pubblicata dal Padre Domenico Bouhours, Bologna, 1703.

⁸ Sur la querelle Orsi-Bouhours, voir M. Fubini, « Vico e Bouhours », in *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Milano-Napoli, 1965, p. 135-146.

⁹ Giambattista Vico, *De nostri temporis studiorum ratione - La méthode des études de notre temps*, trad. A. Pons, Paris, Les Belles Lettres, « Bibliothèque italienne », 2010.

Dans un des moments de cette critique, Vico compare les génies respectifs de la langue italienne et de la langue française. Les Français, dit-il, « ont une langue qui abonde en mots désignant les substances ». Cette particularité la rend plus propre au genre didactique, qui s'intéresse « aux généralités essentielles des choses¹⁰ ». En revanche, cette abondance d'expressions générales et abstraites la rend impropre à la comparaison et à la métaphore, puisque la substance n'admet pas de prendre un mot pour un autre et de trouver entre eux le moyen terme qui constitue le point de rencontre de leurs qualités communes. Et, poursuit Vico :

lorsqu'ils [les Français] veulent donner un nom à cette faculté mentale qui permet de relier de manière rapide, appropriée et heureuse des choses séparées et que nous appelons en italien *ingegno*, ils emploient le mot *esprit* (*spiritus*) et de cette puissance mentale qui se manifeste dans la synthèse ils font quelque chose de tout simple, parce que leurs intelligences (*mentes*) excessivement subtiles excellent dans la finesse du raisonnement plutôt que dans la synthèse¹¹.

Entre « esprit » et *ingenium*, entre analyse et synthèse, se tisse un réseau d'oppositions, que Vico s'emploie à résoudre par la méthode d'études qu'il propose, mais qui scelle du même coup, pour une grande part, le destin du regard critique porté sur l'histoire du génie en France. Car en affirmant que les Français n'ont pas de mot pour traduire adéquatement l'*ingenium* latin, Vico insinue que ceux-ci sont conséquemment dénués de cette faculté. Il pose en effet que les « *ingenia* sont formés par les langues et non les langues par les *ingenia*¹² » : l'absence du mot n'est donc pas symptomatique d'une « manière de penser » propre aux Français, mais *responsable* plutôt de cette même manière. Or, l'*ingenium* est pour Vico la faculté de l'esprit par laquelle il est possible de trouver du nouveau : « inventer [écrit-il en effet] est la qualité distinctive de l'*ingenium* et de lui seul¹³ ». À l'inverse, puisqu'elle procède par déduction, la méthode analytique est impropre à l'invention¹⁴. La langue

¹⁰ G. Vico, *La méthode...*, *op. cit.*, p. 36-37.

¹¹ G. Vico, *La méthode...*, *op. cit.*, p. 37.

¹² G. Vico, *La méthode...*, *op. cit.*, *ibid.* C'est cette idée de l'influence des langues sur les *ingenia* qui sert de principe au *De antiquissima italorum sapientia* (1710) : *De l'antique sagesse de l'Italie*, trad. J. Michelet (1835), présentation B. Pinchard, Paris, GF- Flammarion, 1993.

¹³ G. Vico, *La méthode...*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴ « [...] Après que l'analyse se fut répandue, les auteurs d'inventions mécaniques nouvelles et merveilleuses l'ont entièrement dédaignée, et [...] ceux qui se sont efforcés d'inventer quelque chose en se fiant à la seule analyse n'y sont pas parvenus. » G. Vico, *La méthode...*, *op. cit.*, p. 26.

française, et l'esprit français qui en est tributaire, sont impropres à la synthèse, qui est l'unique opération de l'esprit par laquelle il est possible d'innover.

Vico suggère premièrement que la faculté inventive, qu'il associe à l'*ingenium*, ne peut se réduire à la notion d'« esprit », parce que celle-ci est trop « simple » pour recouvrir tout ce que le terme latin désigne ; deuxièmement, que le processus inventif doit nécessairement se penser en termes de synthèse, et s'oppose par conséquent au raisonnement analytique ; et troisièmement, que le génie d'une langue est intrinsèquement lié à la « manière de penser », au *mens* de ceux qui la parlent. La première proposition est injuste : polysémique, le terme d'esprit est tout sauf simple en français : on a vu, d'une part, que c'est par lui que l'on traduit celui d'*ingenium*, mais que, d'autre part, il serait réducteur de le limiter à la seule opération analytique, comme le suggère la suite de l'argumentation.

La polémique vichienne contre ce qu'il nomme la « nouvelle critique », comme l'ont montré ses commentateurs¹⁵, est particulièrement dirigée contre le cartésianisme, et en particulier contre les implications du *Discours de la méthode* [1637] sur la manière des modernes de concevoir le rapport à la politique, aux belles lettres et à la philosophie. Dans le long passage qu'il consacre aux nouveaux « instruments » des sciences, Vico remarque que les modernes font commencer le cursus des études par ce qu'il nomme la « critique », qui exclut d'emblée de ses interrogations toute proposition dont on ne peut avoir l'assurance qu'elle soit entièrement vraie, ce qui exclut de ses préoccupations tout ce qui relève du vraisemblable. Ce que Vico nomme la « nouvelle critique » se conçoit essentiellement à travers son opposition à la « topique » : si la première est l'art du « discours vrai », la seconde est l'art du « discours abondant¹⁶ ». Il importe donc, non pas de rejeter l'une ou l'autre de ces méthodes, mais de les joindre de manière à ce que les arguments trouvés à l'aide de la topique puissent être ensuite jugés par l'œil de la critique : à l'invention des lieux doit succéder le jugement qui les discrimine.

¹⁵ Voir en particulier le premier chapitre de l'ouvrage de Davide Luglio, *La science nouvelle ou l'extase de l'ordre : Connaissance, rhétorique et science dans l'œuvre de G.B. Vico*, Paris, PUF, « Thémis philosophie », 2003, p. 11-24 ; et les sections consacrées à la critique vichienne de la méthode cartésienne dans l'introduction à l'édition d'Alain Pons de *La méthode des études de notre temps*, *op. cit.*, p. XXX-LIV.

¹⁶ G. Vico, *La méthode*, *op. cit.*, p. 15.

Par ailleurs, la critique vichienne contre le cartésianisme se précise lorsqu'il aborde la question de l'utilisation de la méthode de l'analyse algébrique dans les sciences physiques. Celle-ci, qui procède par inférence rectiligne d'un point à un autre (par analyse, qui relève de la subtilité), éteint chez ceux qui la pratiquent exclusivement cette faculté qui procède par rapports et par analogies (par synthèse, qui relève de l'*acumen*), faculté que Vico nomme « *ingenium* ». Comme fondement de tous les arts et de toutes les sciences, l'analyse fait courir aux modernes le risque de réduire la capacité à trouver du nouveau, comme celle de trouver le point commun entre les différents membres de la collectivité. L'*ingenium* vichien, par sa relation à l'éloquence et à la rhétorique, est la vertu de laquelle dépendent à la fois l'inventivité et la sociabilité. Le désintérêt manifesté à cet égard par la « critique » cartésienne met en évidence, selon Vico, que l'« esprit <*mens*> » des Français, à cause de la substantialité de leur langue, est inapte à l'invention, qui se pense essentiellement à travers le paradigme du langage. En effet, puisque la substance « est en soi brute et inerte <*bruta et immobilis*> », elle « n'admet pas la comparaison », qui est ce point de rencontre de l'*acumen* que crée l'*ingenium* « de manière rapide, appropriée et heureuse » entre deux objets éloignés, par lequel il est possible de trouver du nouveau dans les arts et dans les sciences. Cette abondance de termes désignant les substances fait donc que les Français excellent plutôt dans la finesse <*tenuitate*> du raisonnement plutôt que dans la synthèse <*compositione*> :

Seuls dans le monde entier les Français, en vertu de leur langue si subtile, pouvaient inventer la nouvelle critique qui semble entièrement faite d'« esprit » <*quae tota spiritalis videtur*>, et l'analyse qui a dépouillé, autant qu'il est possible, l'objet des mathématiques de tout caractère corporel¹⁷.

En jouant sur l'un des sens du terme « *spiritus* » en latin, qui s'oppose à la qualité corporelle, Vico réduit l'*esprit* français à la seule analyse de notions abstraites, à la déduction des substances. La polémique qu'il institue avec sa propre lecture du cartésianisme, mêlé au débat initié par Bouhours, lui permet d'assimiler les questions du génie des langues et celui des engins, afin de démontrer que la subtilité de la langue française rend ses usagers inaptés à l'invention. Pour Vico, la

¹⁷ G. Vico, *La méthode*, op. cit., p. 37.

réhabilitation de la rhétorique comme pratique heuristique et politique passe par une critique du cartésianisme, en tant qu'il représente de manière absolue « l'esprit français ».

Il serait donc abusif d'adopter entièrement les raisons avancées par Vico en ce qui concerne le « génie de la langue et de la nation française », qui forme de façon immédiate sa « manière de penser », puisque cette corrélation s'inscrit dans une polémique anti-cartésienne et dans la constitution d'un système philosophique auxquelles il ne s'agit pas ici de souscrire. Le propos n'est pas de déterminer la forme sous-jacente d'où s'élabore de manière unitaire et continue la *mens* française, comme s'il s'agissait de son étoile ou de son tempérament, qui la constituerait de façon innée, mais de repérer à un moment donné plusieurs éléments de contexte qui ont contribué à façonner les différentes notions, à élaborer les sciences et les théories, à constituer les valeurs accordées aux représentations. Le « génie de la langue » est moins un donné essentiel et immuable qui marque de manière permanente les formes de la pensée, qu'un objet historique, lui-même marqué par toutes les circonstances de l'usage, et en particulier par les conflits d'autorité qui le régissent. Il ne s'agit pas d'une régularité immatérielle et permanente, mais une médialité historisée des discours.

Force est de constater cependant que le français est la seule des langues latines où l'*ingenium* ne trouve pas son terme vernaculaire équivalent, et qu'il semble bien que cette absence a pu jouer un rôle fondamental dans la formation de la notion de « génie » dans cette langue. Plutôt que de considérer cette absence telle que la conçoit Vico comme un manque résultant d'une impossibilité relevant d'un hypothétique « génie de la langue » (qui ne peut se présupposer, mais uniquement se constater, et encore en généralisant un ensemble d'usages inscrits dans l'histoire de la langue), il faudrait la concevoir moins systématiquement, comme un contexte à partir duquel on peut comprendre la manière dont se sont développées en France, d'une façon particulièrement solidaire, les théories et les diverses représentations sociales concernant l'esprit et le génie dans leur rapport à la tradition et à l'invention.

Seconde partie – Régularités

*Malheureux mille fois, celui dont la manie,
Veut aux règles de l'art asservir son génie !*
Boileau, *Satire II*, 1674

*Je vous demande une définition,
et vous me donnez des exemples.*
Socrate

Introduction

A) Classicismes

« Le XVII^e siècle est le siècle de la méthode et de la règle¹ », affirme René Bray dans *La Formation de la doctrine classique en France*. Selon l'historien des idées littéraires françaises², les « règles » occupent, avec « les fins morales de l'art », « le génie » et « le rationalisme », « l'imitation de la nature et des Anciens », les fondements mêmes de la « doctrine classique » qu'il cherche à définir. Cette même « doctrine » est par ailleurs désignée de manière restrictive comme « poétique », ou encore, comme « l'ensemble des règles qui régissent [l'imitation des Anciens] et qui apparaissent [...] au XVII^e siècle³ ». Ainsi, le XVII^e siècle, en érigeant cet immense

¹ La citation exacte est : « Malgré l'individualisme irréductible d'un Racan et en dépit de quelques divergences assez superficielles, le XVII^e siècle est donc bien le siècle de la méthode et de la règle. » La doctrine produit aussi ses marginaux, individualistes et irréductibles satiristes. Voir René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1983 [1926], p. 113.

² René Bray précise en effet sa méthode historiographique dans les premières lignes de l'Avant-propos de son livre : « Cet ouvrage n'est pas un chapitre d'histoire littéraire, du moins au sens où l'on entend ordinairement ce mot. Ni une ode de Malherbe, ni une tragédie de Corneille, ni le poème héroïque de Chapelain n'y sont étudiés. Pas une œuvre n'y est citée en tant qu'œuvre, c'est-à-dire en considération de sa valeur d'art. On n'y trouvera pas non plus une peinture de l'activité du monde littéraire au XVII^e siècle. *Les hommes n'y figurent que comme des porteurs d'idées*. C'est un moment de l'histoire des idées littéraires qui est l'objet de ce travail. » Je souligne.

³ *Idem*, p. II : « L'art littéraire au XVII^e siècle, c'est la poésie. » Du terme « doctrine » cependant, Furetière propose une définition plus ouverte. Ayant comme synonyme « sçavoir, érudition », c'est à la fois « ce qui est contenu dans les livres », et « les sentiments particuliers des Auteurs ou des Sociétés » : il n'est pas question que de poétique. Joindre à cette notion celle de « classicisme » ne peut guère non plus relever de l'évidence, dans la mesure où la généralisation qui en résulte oblitère la

édifice qu'est la « règle classique », en légiférant sur le nombre d'actes que doit contenir une tragédie, sur sa durée et sur l'économie de son action, sur le nombre requis des vers épiques et sur la place qu'il faut y accorder à la divinité et au merveilleux, sur le degré de licence dont les auteurs doivent faire preuve dans l'ode ou l'épître familière : par toutes ces règles, donc, le XVII^e siècle se serait du même coup emprisonné dans une magnifique prison « par *besoin* », comme l'affirme René Bray : « Le XVII^e siècle a tendu vers la règle *par besoin de se soumettre* ; soumis, il a légitimé son obéissance par son culte de la raison⁴. »

L'ouvrage désormais *classique* de René Bray opère deux réductions, qui sont intimement liées : d'abord, en affirmant que la règle est intrinsèque au XVII^e siècle à tel point que leur rapport se pense en terme de « besoin » et d'« obéissance » ; ensuite, que la « doctrine » d'un siècle puisse se saisir *a posteriori* à travers les seules *idées* des auteurs, comme une sorte de « génie du temps » ou de *zeitgeist* qui émane

diversité des doctrines et des « sentiments particuliers » au XVII^e siècle. On peut considérer à cet égard le sens que prend le mot « classique » à partir du XIX^e siècle, et dont on peut suivre les transformations dans le *Dictionnaire de l'Académie* : désignant, dans la première édition de 1694, exclusivement un « Auteur ancien fort approuvé, & qui fait autorité dans la matière qu'il traite » (les exemples donnés sont Aristote, Platon, Tite-Live), à partir de la sixième édition de 1832-35, l'adjectif s'oppose à « romantique », et désigne les « écrivains qui suivent les règles de composition et de style établies par les auteurs classiques ». La définition proposée par l'Académie revient sur elle-même, et ne précise pas ce qu'est un auteur « classique ». Chez Littré, outre la vertu de modèle attribuée aux auteurs classiques, il est précisé que ces auteurs dits « classiques » sont soit « les auteurs de l'antiquité grecque et latine », soit « les auteurs classiques du XVII^e siècle », ce qui suppose que dans ce siècle, il y ait aussi des auteurs qui ne puissent être considérés tels. Le problème reste donc entier, et les critères qui permettent d'attribuer ou de refuser le qualificatif « classique » ne sont pas mentionnés. L'adjectif renvoie donc de manière résolument vague à une fonction de modèle, attribuée à des auteurs qui obtiennent une reconnaissance générale quant à leur autorité (c'est le sens du latin *classicus* : « de première classe »), et désigne aussi un certain rapport (exemplaire) aux règles de composition et de style dites « classiques ». Chez Furetière, le terme « ne se dit guères que des auteurs qu'on lit dans les classes, dans les écoles, ou qui y ont grande autorité », et dans ce sens, lié au pédantisme, il possède une connotation péjorative. Déjà, dans *l'Encyclopédie*, l'entrée « Classique » de Dumarsais, en plus d'accumuler les significations précédentes, donne des exemples : « On peut [...] donner le nom d'auteurs *classiques François* aux bons auteurs du siècle de Louis XIV & de celui-ci, mais on doit plus particulièrement appliquer le nom de *classiques* aux auteurs qui ont écrit tout à la fois élégamment & correctement, tels que Despréaux, Racine, &c. » Malgré l'imprécision qui l'entoure et la construction *a posteriori* qu'il implique, nécessairement généralisatrice, j'emploie le terme « classique » pour faire référence à ce rapport aux règles de style et de composition (rapport qu'il s'agira évidemment de préciser), et aussi dans le sens de « modèle » ou d'« exemple », ce qui permettra de dépasser les généralisations, et aussi de préciser les rôles et les fonctions que prend la notion de génie au cours de cette période dite « classique ». Pour un état de la question, large et complexe, du « classicisme » et de sa « doctrine », voir, outre le livre de R. Bray, les actes du colloque tenu en 1991 à l'université de Reims : *Un classicisme ou des classicismes ?*, Georges Forestier et Jean-Pierre Néraudau (dir.), Publications de l'Université de Pau, 1995.

⁴ *Idem*, p. 113. Je souligne.

des arts poétiques, des traités et des préfaces. Or, il ne semble pas possible de réduire le « Génie du XVII^e siècle » aux seules décennies que l'on considère comme « classiques », les années 60-80, ni aux seuls textes théoriques qui ont été publiés au cours de cette période, ni à une seule doctrine, définie elle-même comme un ensemble de *règles*, sans taire l'importance des phénomènes de singularité, sans supposer l'évidence du statut des exemplarités, sans isoler, voire écarter les contradictions et les dissidences, sans concevoir enfin le XVII^e siècle comme un bloc monolithique et cohérent, qui se donne à lire comme on regarde la façade d'un monument, l'enchaînement de ses colonnades, la superposition de ses ordres, le dégagé de ses jardins, etc., en un mot, sans s'aventurer à l'intérieur. Réduire le « génie du XVII^e siècle » à la régularité de sa doctrine ne permet pas d'en saisir toutes les aspérités, les irrégularités constitutives, l'ombre et le frais des boudoirs, en somme la *manière* d'y habiter.

Cette irréductibilité du XVII^e siècle à sa « doctrine » et à sa régularité peut être particulièrement mise en évidence à travers les rôles et les fonctions qu'acquiert la notion de génie au cours de cette période. À prime abord, le « génie » au XVII^e siècle, si on se limite pour le moment au seul cursus des poétiques, semble en effet se soumettre tout entier à la règle, comme l'affirment il est vrai la plupart des poéticiens du temps⁵. Ce n'est que par la règle que l'on peut cheminer sûrement jusqu'aux cimes du Parnasse ; ce n'est que par la règle que l'on peut atteindre l'objectif de tout poème, qui est de plaire⁶ ; un génie déréglé n'est jamais qu'une nature en friches, etc. Ces lieux communs, répétés à l'envie dans les théories poétiques du temps, témoignent certes de l'importance accordée aux règles dans la production poétique. Comme on le verra, il s'agit avant tout, pour les théoriciens, de se distinguer d'une part des « égarements » commis par les générations précédentes : vanter la règle après 1650,

⁵ Voir entre autres la Mesnardière, Préface des *Poésies*, Paris, Antoine de Sommaville, 1656, p. III : « Quelques avantages que je donne à la Nature, pour la Poésie, j'estime que l'Art y est au moins aussi nécessaire. Le Génie, qui tient de la belle & féconde Imagination, sans laquelle rien ne plaist, ne brille, ni n'est plain dans les Ouvrages, les fait marcher d'un pas égal et facile. Mais l'Artifice, qui est une Pièce de l'Entendement, conduit & l'Imagination & le Génie ; il escarte & applanit tout ce qu'il y auroit, sans lui, de rude & d'embarrassant dans leur route. » Cité par R. Bray, *op. cit.*, p. 93.

⁶ Rapin : « On ne peut plaire seulement que par des règles », *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris, F. Muguet, 1674-5, éd. E. T. Dubois, Genève, Droz, 1970, p. 24.

c'est aussi marquer un changement de paradigme, l'avènement de la raison et du bon sens. Mais ces seules évocations ne permettent pas de rendre compte de la manière dont s'élabore cette nouvelle forme de régularité, dont l'expression est par ailleurs équivoque, contradictoire et polymorphe d'un théoricien à l'autre. Par exemple, énoncer une forme de régularité en employant les charmes des alexandrins, les grâces et les tours de la satire honnête et civile, ne répond pas au même objectif, ne s'adresse pas au même public qu'un traité suivi et ordonné, truffé de grec et de latin, pas plus que la critique suivie d'un poème, publiée en corps sous le nom d'une institution. La rhétorique nous enseigne que les hommes certes sont porteurs d'idées, mais qu'ils emploient pour les communiquer des formes diverses, et ce, en fonction de différents contextes d'énonciation, de la qualité du public, de l'occasion dans laquelle s'inscrit le discours, etc. De plus, mettre l'accent sur la seule « doctrine » ne rend pas suffisamment compte de la réévaluation des rapports qu'entretiennent les éléments qui la constituent. Ces réévaluations constantes montrent précisément que, sans faire l'objet d'une *doctrine généralisable*, de telles articulations sont plutôt l'enjeu de débats et de questionnements, lesquels montrent combien le classicisme n'est pas « doctrinaire » (pour reprendre le nom que l'on donne aux missionnaires catéchistes). La notion de génie joue en cela, du point de vue de l'historiographie, un rôle de révélateur : figure d'irrégularité, distincte de la règle en même temps quelle lui est complémentaire, la notion de génie permet donc d'esquisser les éléments d'un *autre classicisme*, moins unitaire et plus complexe, que ce qu'ont pu en retenir les grandes histoires de la littérature française.

Aussi, c'est en faisant apparaître les points de tension, voire les aspects équivoques et paradoxaux de cette « doctrine classique », en montrant comment celle-ci a été mise en œuvre, questionnée, et souvent dépassée par ses ouvriers, que l'on pourra davantage saisir ce qui est en jeu à travers cette entreprise de régularisation, qui n'est peut-être qu'une manière de circonscrire l'irrégularité qui préside à toute activité poétique. Les théoriciens de la « doctrine classique » ne cherchent pas tant à réguler ce principe, qu'à le cultiver, en cherchant à lui ménager un espace de manœuvre, une certaine zone de jeu. Ce *principe* qu'il faut cultiver sans trop contraindre, est, on le verra, le « génie ». Mais, encore une fois, il faudra se demander de quel « génie » il s'agit, car s'il est désormais entré dans l'usage,

principalement par le biais des théories poétiques de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles, c'est en conservant tout son potentiel équivoque. C'est grâce à sa souplesse et à sa variabilité que la régularité poétique peut être assimilée, intégrée par celui qui la pratique comme une *seconde nature*, puisqu'elle est avant tout un principe de raffinement, de *culture* du génie, entendu comme une disposition naturelle qui rend apte à l'exercice de la régularité. Mais en même temps, le génie apparaît selon cette perspective, comme une sorte de « nature-pour-la-règle », une plante sauvage qui *demande* à être cultivée pour donner des fruits digestes à l'intention de ceux à qui ils sont destinés : le « *public* », dont l'importance va croissant tout au long du siècle, est un troisième terme qui s'ajoute à la complémentarité entre les règles savantes et la nature du génie, et constitue dès lors une question posée à cette même complémentarité.

Par ailleurs, si le génie se définit d'une part comme une nature qui demande à être cultivée par la règle poétique (comme une nature qui *rend possible* cette culture), il peut être considéré, d'autre part, comme un critère de hiérarchisation et de classement qui détermine la position (l'altitude) des poètes sur les flancs du Parnasse, ou encore, qui permet de tenir compte de la diversité des penchants pour les différents genres poétiques (le tragique, le satirique, le lyrique, etc.) D'un côté, le génie est affaire d'*essence* : on *possède* le génie pour la poésie ou on ne le possède pas ; de l'autre, en revanche, le génie admet une évaluation par *degrés*, ou un classement générique qui admet la diversité des natures. Ces multiples usages ne sont pas des contradictions, mais plutôt l'effet de l'équivoque étymologique qui fait du génie à la fois un « talent », une « disposition particulière » et, sans *a priori* d'excellence, une « nature ». Cette souplesse d'usage permet du même coup de faire usage de souplesse quand il s'agit de régulariser cette « nature » et cette « disposition » qu'est le « *génie* ». Ce faisant, le siècle classique ne peut être réductible à la règle qu'il échafaude pour déterminer le meilleur moyen de cultiver le génie des poètes (ou des peintres, dont l'art est, comme on le verra, calqué en grande partie sur la tradition des arts poétiques), mais doit plutôt se concevoir comme la source d'une interrogation. Si la régularité poétique peut apparaître certes comme un problème constamment posé par les théoriciens classiques, on peut dès lors considérer le génie comme le *moyen* par lequel le siècle interroge son propre rapport à la régularité.

De plus, le « génie » au XVII^e siècle n'est pas seulement un élément de doctrine et une condition préalable à l'assimilation de la règle, mais il se conçoit également comme une *posture* poétique, une *manière d'être poète*. Aussi n'est-ce pas seulement dans les traités de poétique qu'il est possible de cerner ses multiples avatars, mais également dans la pratique même de la poésie, et dans la construction éthique qu'elle met en jeu. Dès lors, le « génie » du poète désigne, de façon métonymique, le poète lui-même dans son activité poétique, et plus précisément, son penchant particulier, sa manière propre d'être poète : en somme, la façon singulière par laquelle il a assimilé la régularité poétique. D'un côté, il y aurait donc un « génie » défini comme une condition d'assimilation de la règle poétique, et de l'autre, un « génie » qui se conçoit comme la manière d'être de cette assimilation, manière singulière qui admet des variations de degrés, l'infinie variété des modes d'ingestion de la règle.

Cette ambivalence du génie correspond d'ailleurs à sa double origine étymologique : à une extrémité de la règle, il s'agit d'un talent naturel qui la rend possible, et à l'autre, il s'agit d'une seconde nature, métamorphosée par l'assimilation de la règle.

Or, il est significatif que ce génie poétique particulier, lorsqu'il se met en scène dans les poèmes, est davantage une source d'irrégularité poétique qu'une instance de régulation, comme si la règle, une fois intégrée et mise en pratique, appelait toujours son dépassement et sa transgression. Ce n'est donc pas le moindre paradoxe du génie, que d'être à la fois la condition de l'assimilation d'une régularité, et l'expression de ce qui par nature l'outrepasse. Cette situation paradoxale a donné lieu à ce que les « classiques » ont considéré comme des abus et des débordements inadmissibles ; et c'est d'ailleurs entre autres par le moyen de cette critique qu'ils se sont définis comme « classiques ». Il sera donc particulièrement instructif, en opérant un bref recul chronologique par rapport à la génération 1660-1680, d'interroger de près ces pratiques considérées comme abusives du génie poétique, ces « *mauvais usages* des muses », car ils pourront mettre en évidence ce contre quoi s'est défini le génie classique, comme l'une de ses conditions de possibilité.

B) Régularités

Furetière donne au terme « régularité » la définition suivante : « Qualité de ce qui est fait dans les règles, soin, exactitude, assiduité. » On qualifie ainsi l'ensemble des ouvrages qui demandent, précisément, du *génie*¹, que ce soit celui du poète ou de l'ingénieur : « régularité d'un bastiment, d'une fortification, d'une place, d'un Poème ». En outre, est *régulier* celui qui fait preuve de ponctualité, mais aussi de prudence, de règle et de conduite, « qui ne dit & ne fait que ce qu'il faut ». La régularité se dit « des choses qui sont conformes aux règles de l'art ». Une procédure régulière est « dans les formes » de la justice, la conjugaison d'un verbe, régulière « dans les formes » de la grammaire. Cependant, « on dit aussi, que les astres ont un mouvement *regulier*, quoy qu'il s'y trouve quelque irregularité qu'on appelle *anomalie* ».

Si la régularité astronomique comprend les anomalies de ses comètes, la régularité grammaticale, l'exception de quelques-unes de ses conjugaisons, la régularité poétique englobe aussi les poèmes qui ne sont pas faits « dans les formes » de la poétique : pour la première, il est peut-être des lois que la science n'a pas observées, des régularités encore à découvrir² ; pour la seconde, il est un usage déraisonnable et tyrannique, auquel il faut néanmoins se soumettre ; pour la troisième, il est une loi supérieure à celle de la règle poétique, et à laquelle elle doit tendre : celle du plaisir (qui a ses raisons, que la raison ignore). Comme le dit Pierre Nicole, dans sa préface aux *Poésies chrétiennes*, à propos de cet horrible monstre, cette erreur de langage par ailleurs si violemment condamnée par Boileau et ses contemporains³ :

On blâme les équivoques, on dit que c'est une fausse beauté ; mais malgré qu'on en ait, il y en a qui plaisent, qui surprennent, qui

¹ En effet, à partir de la quatrième édition en 1772, le *Dictionnaire* de l'Académie désigne par le terme de « génie » « l'art de fortifier, d'attaquer, de défendre une place, un camp, un poste » : c'est la naissance du « génie civil », à une époque où la civilité est encore associée à l'esprit.

² Comme le suggère Fontenelle, dans *l'Entretien sur la pluralité des mondes*, 1686.

³ Voir la XII^e satire, sur *l'Équivoque*. Pour un aperçu d'ensemble de la question et une histoire de la réception des équivoques, on consultera le dossier sur les *Stratégies de l'équivoque* dir. Jean-Pierre Cavallé dans les *Cahiers du Centre de recherches historiques*, avril 2004, no. 33.

éveillent l'esprit. Pourquoi s'efforcera-t-on donc, à être de mauvaise humeur, pour s'accorder avec la prétendue règle qu'on aura établie⁴ ?

Ainsi, même les pointes les plus abhorrées en vertu d'une règle du goût établie comme critère de détermination des vraies et fausses beautés, en dépit des lois qui permettent de voir les défauts et les fautes sous les beautés de surface, certaines équivoques plaisent *naturellement*, elles égaiant l'humeur des plus critiques et surprennent leurs préventions : telle est la force des anomalies, qui transcendent l'empire des règles, et plaisent « *malgré qu'on en ait* ».

Lorsque le génie poétique se définit comme une *aptitude naturelle*, il se conçoit dans un rapport à une *expertise scientifique* et à une *expérience pratique* : il tient le rôle de la « nature » dans la triade *natura/ingenium-doctrina-usus*. En plus d'être intégré dans ce triple rapport, hérité de la rhétorique⁵, on peut constater, chez certains poéticiens (ceux en particulier qui entretiennent des liens avec les milieux mondains), que le génie tend à se penser à d'autres frais, en mettant en jeu d'autres types de rapports, qui dépassent l'ordre poético-rhétorique dans lequel il s'inscrit traditionnellement. Apparaissent notamment des préoccupations d'ordre psychique, qui mettent en jeu les facultés de l'esprit nécessaires à la formation du génie ; la morale joue également un rôle essentiel, non seulement dans son rapport à l'art poétique, mais aussi aux affirmations plus licencieuses qui se glissent sous le terme équivoque de génie. De plus, l'importance et les valeurs nouvelles attribuées aux arts plastiques au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle français permettent de concevoir le rapport génie-doctrine-usage de manière différente de celui qui relève de la poétique. Bref, la régularité du génie (ou son irrégularité) ne se limite pas à un seul réseau de notions ou de valeurs, à un seul système théorique, mais au domaine du savoir et des représentations dans son ensemble.

Une pareille intrication du génie dans ces différents niveaux de régularité témoigne d'un souci d'assouplir ce que la doctrine peut comporter de rigueur, mais peut-être aussi d'insuffisance, car au même moment où se multiplient les traités de

⁴ Pierre Nicole, *La vraie beauté et son fantôme et autres textes d'esthétique* [1671], éd. Béatrice Guion, Paris, Champion, 1996, p. 143.

⁵ Je rappelle que cette triade se trouve énoncée chez Cicéron, dans son plaidoyer *Pour le poète Archias*, in *Discours*, Tome XII, *op. cit.*, p. 42.

poétique, les arts de peindre, les arts de gouverner ou de négocier, etc., se pose une question, qui est non seulement celle de la légitimité des règles, mais aussi celle de leur utilité : à quoi bon les poétiques ?

Chapitre V – Poétiques du génie

A) L'Autre de la règle

Il est besoin de quelque autre que de l'art, afin que la spéculation se rende sensible, et qu'elle tienne ce qu'elle a promis. Afin que les règles deviennent exemples, afin que la connaissance soit action et que les paroles soient des choses.
Guez de Balzac, *Paraphrase ou de la grande éloquence.*

C'est essentiellement comme un *lieu commun* que les premiers vers de l'*Art poétique en vers* de Boileau, publié dans les *Œuvres diverses* de 1674, énoncent le rapport qui lie le génie de façon intrinsèque à la règle :

C'est en vain qu'au Parnasse un temeraire Auteur
Pense de l'Art des Vers atteindre la hauteur.
S'il ne sent point du Ciel l'influence secrete,
Si son Astre en naissant ne l'a formé Poète,
Dans son genie étroit il est toujours captif.
Pour lui Phébus est sourd, et Pégaze est retif¹.

Il faut que se conjuguent de manière adéquate une *naissance* et une *pratique* de l'art poétique pour que celle-ci prenne son envol. Il apparaît essentiel au poète Boileau (qui se donne ici toute l'autorité du poéticien en s'appuyant sur Horace) d'insister d'emblée sur la nécessaire conjonction entre une pratique normée et une aptitude naturelle qui la rend possible, et ce, de manière d'autant plus manifeste que ces vers forment l'*incipit* de l'*Art poétique*.

Toutefois, il ne lui semble pas nécessaire, d'une part, de préciser le fondement de cette relation, ni, d'autre part, de définir en quoi consiste exactement cette *naissance* qui rend apte à s'élever dans l'« Art des Vers ». Cette pratique pour laquelle est né le poète est à la fois innée et acquise : l'art poétique relève autant d'une juste naissance singulière que d'une assimilation de règles générales, et c'est

¹ Nicolas Boileau, *Art poétique en vers*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », éd. Françoise Escal, 1966, [1^{ère} éd. Denys Thierry, 1674], p. 157.

dans cette conjonction paradoxale, ajoutée au sentiment indicible et secret d'une influence céleste, que se révèle, par déduction et par effet, la *singularité élective* du poète. Si donc les premiers vers du poème didactique de Boileau sont exemplaires du classicisme de la seconde moitié du XVII^e siècle français, ce n'est pas seulement en raison de leur forme canonique (les vers alexandrins à rime plate), ni parce qu'ils adaptent, en les traduisant et en les reformulant, les lieux communs antiques propres à l'art poétique, ou qu'ils définissent, sur le modèle du je-ne-sais-quoi, une positivité indicible par son contraire (« C'est en vain que », « S'il ne sent point », « ne l'a formé », etc.), mais aussi parce que l'excellence découle d'une union paradoxale mais efficace de principes antithétiques : l'art et la nature, ainsi unis, font la perfection de l'un et de l'autre. Autrement dit, la poésie est excellente parce qu'elle est fondée en nature et dépend de la bonne naissance de ses praticiens, qui eux-mêmes ne peuvent atteindre l'excellence que dans la mesure où leur bon naturel a été cultivé par l'art. Au centre de cette union, diffus, ineffable parce qu'il est la *fonction* permettant d'assurer l'existence du lien, se trouve le « génie ». Telle est l'exemplarité paradoxale du génie classique, lorsqu'il est conçu selon le paradigme poétique : en tant que présupposé essentiel de toute forme de régularité, il est partout, mais il n'est aussi nulle part.

Si le terme « génie » a pu graduellement s'intégrer dans l'usage commun de la langue, après avoir connu une naissance pour le moins problématique au début du XVI^e siècle, c'est principalement en occupant le lieu de la *nature* propre aux poètes, qui constitue la condition essentielle de l'intégration de la règle poétique. Le génie est de l'ordre de l'« apte nate », comme l'affirmait de manière encore scandaleuse l'écolier limousin. C'est en s'inscrivant dans ce lieu commun, comme synonyme à la fois de nature et d'aptitude, que le terme « génie » a intégré le cours de l'usage.

Dès lors, il se trouve associé à ce paradoxe, qui fait que la nature est aussi la *condition* de la pratique d'un art, comme si le rosier déployait ses rameaux afin qu'ils soient taillés par le jardinier. Cette insistance sur la nécessité de réguler la pratique de la poésie revient en somme à justifier l'existence même de la poétique.

1. Le bon usage des Muses

Ce rapport à la règle dépasse par ailleurs largement le seul niveau poétique et concerne l'ensemble des pratiques sociales : *Règle pour la direction de l'esprit*², *Art de penser*³, *Manière de bien penser*⁴, *Art de parler*⁵, *Art de plaire*⁶, *Art de négocier*⁷, etc. : les traités abondent, qui codifient et donnent des préceptes aux usages de la sociabilité et de la parole. On peut constater, parmi cette abondance de traités, une forme de rupture par rapport aux théorisations et aux pratiques du siècle précédent, et ce, en particulier dans le domaine de l'éloquence, de l'art poétique et du bon usage de la langue française.

Enfin Malherbe vint, et le premier en France
Fit sentir dans les vers une juste cadence :
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir
Et réduisit la Muse aux regles du devoir⁸.

Réduire la Muse aux « règles du devoir » : telle est la formule exemplaire (si l'on joue une fois de plus de l'exemplarité de l'*Art poétique* de Boileau) qui pourrait résumer la rupture par laquelle se constitue la « doctrine classique ». La Muse, source d'inspiration, de fureur ou d'enthousiasme, celle-là même qui justifie, dans sa mythologie spécifique, les dérèglements du poète, se trouve *réduite* à la rigueur des règles, au devoir d'« évidence », de « clarté », de « pureté » et de « bon sens » qui anime le « guide fidele » qu'est Malherbe. « Réduire », c'est-à-dire non pas « diminuer », mais plutôt « soumettre » et « maîtriser ». La règle poétique est la

² René Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, 1629.

³ Arnaud et Nicole, *La Logique, ou l'Art de penser*, Paris, 1662. Malgré le mépris affiché par les auteurs à l'égard de toute règle infaillible de pensée, « il n'est pas juste, disent-ils, de rejeter absolument ce qu'il y a de bon dans la logique, à cause de l'abus qu'on peut en faire, et [...] il n'est pas vraisemblable que tant de grands esprits, qui se sont appliqués avec tant de soin aux règles du raisonnement, n'aient rien du tout trouvé de solide ; et enfin parce que la coutume a introduit une certaine nécessité de savoir au moins grossièrement ce que c'est que logique, on a cru que ce serait contribuer en quelque chose à l'utilité publique, que d'en tirer ce qui peut le plus servir à former le jugement. » (éd. Paris, Gallimard, 1992, p. 14) Quoique la logique ne puisse suffire à bien former l'esprit, et qu'il n'y ait pas de règle infaillible pour cet office, la *Logique de Port-royal* peut être utile au public pour avoir été expurgée de toutes ses parties inutiles, dont les catégories des « lieux ». Il s'agit donc d'une *nouvelle logique*, fondée sur l'esprit de la régularité géométrique, jugée plus utile pour le public que la logique scolastique.

⁴ Dominique Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris, Briasson, 1688.

⁵ Bernard Lamy, *De l'Art de parler*, Paris, André Pralard, 1675.

⁶ Nicolas Faret, *L'Honneste-homme ou l'Art de plaire à la court*, Paris, T. Du Bray, 1630.

⁷ François de Callières, *De la Manière de négocier avec les souverains*, Paris, M. Brunet, 1716.

⁸ Boileau, *Art poétique*, op. cit., p. 160.

manière par laquelle le poète excellent se distingue du médiocre, parce que son assimilation demande une nature particulière. Pour reprendre à contre-sens le vers de l'*Art poétique* cité en début de parcours (« Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est retif »), si la rétivité de Pégase est la marque d'un génie étroit, sa docilité témoigne de la grandeur de la nature de celui qui le monte. « La Rime est une esclave, et ne doit qu'obéir » au « Bon sens » et à la « Raison » qu'elle ne fait qu'embellir : elle n'existe que pour les rendre aimables et touchants, comme le miel rend doux tel médicament amer. L'avènement de Malherbe, qui succède à Ronsard dans la rapide histoire de la poésie française esquissée au Chant I de l'*Art Poétique*, ne correspond donc pas tant à l'arrivée d'une mode nouvelle, qu'au règne de la Raison et du Bon sens sur la Rime. Jadis, « Durant les premiers ans du Parnasse François, / Le caprice seul faisoit toutes les loix » ; à présent, « La Rime est une esclave, et ne doit qu'obéir ». Si l'on s'attache pour le moment à l'immédiateté du programme proposé par la « doctrine classique » (dont Boileau serait le digne représentant, « Censeur un peu fâcheux, mais souvent nécessaire »...), la rupture opérée est donc d'abord marquée symboliquement par l'avènement d'un nouveau règne, celui de Malherbe : « Tout reconnu ses Loix, et ce guide fidele / Aux Autheurs de ce temps sert encor de modele » ; Malherbe, dont il est dit que le principal apport à la poésie française est celui de la correction, de la pureté, de la clarté, en somme, la rectitude dans l'élocution.

La rupture opérée par la doctrine de l'*Art poétique* de Boileau semble ainsi produire un renversement de valeur par rapport aux théories poétiques du siècle précédent, principalement fondées sur la valeur divine que leur procurait l'excellence du génie. À titre d'exemple, pour prendre la mesure de ce renversement, on peut se reporter à l'*Art poétique françois* de Thomas Sébillet de 1548, qui insiste sur la *divinité* de la véritable poésie. En effet, en soulignant son antiquité et son excellence, Sébillet instituait une rupture par rapport aux arts dits de « *seconde* rhétorique », rupture principalement fondée sur la divinité des poètes, divinité qui précède et transcende les préceptes de l'art :

Mais qui pourrait raisonnablement affirmer que la Poésie fut de nature et de première naissance, sans étude, doctrine ou précepte, autrement que divinement donnée ? Car ce qu'en Poésie est nommé art, et que nous traitons comme art en cet opuscule, n'est rien que la nue écorce de Poésie, qui couvre artificiellement sa naturelle sève, et son âme naturellement divine. Laquelle encore de son origine et premier usage,

et de la continuation d'icelui jusques au présent notre siècle, te sera tant apertement montrée, que tu penseras te faire plus de tort qu'a elle, lui niant sa divinité⁹.

La « Poesie », que Sébillet définit ici, n'est pas fondamentalement un recueil de règles qui s'*ajoutent* à l'art rhétorique, ni la simple versification et rimaison d'une prose éloquente, et excède largement toute régulation artificielle, qui ne constitue que l'écorce et la chair de cet Autre de la règle qu'est la sève et l'âme de la poésie. L'objet de la poétique n'est que la surface de cette part divine, qui l'excède cependant, comme l'idée le fait de la forme. C'est en rejetant ce qui en constitue pourtant l'excellence à l'extérieur de son champ de compétence que la *vraie* poésie se distingue de l'art stérile des « rimeurs », qui eux « [s'arrestent] à la nue escorce ».

Si la règle poétique trouvait anciennement dans la bonne nature du poète, dans son génie et son caractère divin la source de son excellence, tout au contraire chez Boileau, c'est à travers sa maîtrise de la règle que le poète démontre désormais l'excellence de sa nature. Il s'agit bien de la même interdépendance entre la règle et le génie, de la même double nécessité, qui est cependant articulée du point de vue de la culture et des préceptes et non de la nature et du talent inné. Il faut *réduire* le naturel aux lois d'une normativité régulée, qui le cultive et le façonne en *seconde* nature. En effet, cette maîtrise subtile doit toujours prendre l'aspect du naturel, et Boileau critique les « extravagances » des poètes « ampoulés » et « capricieux » qui n'imposent pas de bornes à leur emportement. Les noms seuls de Pégase et de la Muse ne suffisent plus à constituer la valeur du poète : il lui faut encore les dompter et les soumettre aux lois du Bon sens et de la Raison. Le véritable poète seul sait faire un *bon usage* (c'est-à-dire un usage *régulé*) de la Muse. Ainsi, la capacité à assimiler et à maîtriser la règle poétique devient-elle désormais la valeur qui permet de

⁹ Sébillet, *Art poétique françois*, in *Traité de poétique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 52. On peut également retrouver ce motif chez la plupart des poètes de l'époque, comme Ronsard, qui commence ainsi son *Abbrégé de l'art poétique françois* : « Combien que l'art de poésie ne se puisse par preceptes comprendre ny enseigner, pour estre plus mental que traditif. Toutefois d'autant que l'artifice humain, experience & labeur le peuvent permettre, j'ay bien voulu t'en donner quelques reigles, afin qu'un jour tu puisses estre des premiers en la connoissance d'un si agreable metier, à l'exemple de moy, qui confesse y estre assez passablemens versé [ou enseigné]. » Voir Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique françois* [1565], *Art poétique françoys* [1585], Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 1 (la pagination est celle de l'édition originale). Le texte cité est celui de la première version, qui diffère peu de celui de la seconde, sauf pour l'orthographe et pour le dernier mot, qui est remplacé par l'adjectif attribut « enseigné ».

distinguer les vrais des faux poètes, les vastes génies des natures bornées. Le renversement dont témoigne Boileau montre au fond l'étroite imbrication qui existe entre l'art poétique et la nature du poète, leur relation essentielle et indissociable. Car l'art poétique ne se limite pas à rimer, pas plus qu'il n'est possible au poète de plaire sans l'aide des règles.

C'est entre les deux extrêmes des dérèglements du caprice et du pointillisme grammairien que se situe l'idéal esquissé par cet *Art poétique*, composé sous le signe de la diversité, et utilisant toutes les ressources du plaisir poétique. L'*Art poétique* a été publié « *en vers* », comme le précise son titre dès la première édition en 1674, et c'est sur cet aspect que s'arrêtent ses premiers auditeurs, dans les salons mondains : Madame de Sévigné écrit à ce propos à sa fille que M. de Pomponne (Premier président du Parlement, avant Lamoignon) fut « enchanté, enlevé, transporté de la perfection des vers de la poétique de Despréaux¹⁰ ». Le but de la poésie est de plaire, et cet impératif concerne tout autant, chez Boileau, l'énoncé de la règle poétique même.

2. Politique de la règle

En 1674, au moment où Boileau publie ses *Œuvres diverses*, la critique en matière de belles lettres n'occupe plus le seul intérêt d'une élite érudite et spécialisée, et s'est déplacée dans la sphère mondaine¹¹. Ce faisant, avec l'art poétique dans son ensemble, la question du génie se définit selon d'autres paradigmes, qui ne se pensent plus exclusivement dans leur rapport à la règle poétique, mais également en fonction de leur réception, fondée sur la valeur aristocratique du goût.

C'est ce que montrent de façon particulièrement manifeste les *Réflexions sur la poétique* de René Rapin, publiées la même année¹² que l'*Art poétique* de Boileau.

¹⁰ Lettre du 15 janvier 1674, citée par Jules Brody, art. cit, p. 231-232.

¹¹ Sur les relations entre les belles lettres et la mondanité au XVII^e siècle, voir en particulier l'ouvrage d'Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, chap. X, p. 351 *sqq.*

¹² Les *Réflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens & modernes* de René Rapin sont publiées pour la première fois chez François Muguet en 1674, mais une seconde édition corrigée paraît l'année suivante, chez le même imprimeur, sous un titre modifié : ce sont désormais les *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens & modernes*. Rapin s'en explique dans l'« Avertissement de l'Édition de 1675 », en y tempérant

Ce dernier a mis en lumière l'importance primordiale de ce qu'on appelle désormais le « génie » dans l'exercice de la règle poétique, en lui consacrant les premiers vers de sa poétique versifiée, et en montrant que ce « génie » est le *moyen* de parvenir à l'excellence d'un art, davantage qu'une marque de sa valeur, comme on pouvait le lire dans les poétique de la seconde moitié du siècle précédent. Chez Rapin, en revanche, le génie ne possède pas ce degré d'évidence. Non pas qu'il s'avère pertinent de douter de sa nécessité, mais plutôt que cette nécessité même suppose un hors-cadre de la règle poétique, qui devient une question lancinante posée à la règle *par* le génie. La poétique demande qu'on y fasse *réflexion*, comme si l'évidence de la règle, constamment remise en cause, demandait à être démontrée ; et la présence obsédante de la question du génie dans les premiers chapitres des *Réflexions* est sans doute un signe, sinon un facteur du fait que la régularité poétique, loin de constituer une évidence, est constamment appelée à être défendue, sa nécessité prouvée devant l'*autonomie* du génie. Il faut que le génie « se soumette » aux préceptes et aux règles. Cet impératif résonne comme un avertissement : hors les règles, point de salut.

Pour Rapin, la poésie est « de tous les arts le plus parfait », et l'excellence de cet art se constitue sur le mérite de ses praticiens, comme les poètes théoriciens de la Renaissance l'ont répété à l'envie. Aussi, le mérite de la poésie ne peut mieux se faire sentir qu'en considérant le « détail des qualités nécessaires pour faire un poète » : « Il faut, écrit Rapin, un génie extraordinaire, un grand naturel, un esprit juste, fertile, pénétrant, solide, universel, une intelligence droite et pure, une imagination nette et agréable¹³. » Cette extraordinaire réunion de qualités peu communes, de laquelle dépend l'excellence de l'art poétique, se conçoit cependant comme une harmonie mesurée des vertus, et non pas comme un excès débordant des dons célestes :

plusieurs jugements sévères à l'égard de la langue et de la poésie modernes et son « zèle » pour les poètes anciens : « Pour me défaire de ce zèle qui m'avoit pris à contre-temps, j'ay eu soin de retrancher de cette édition, ce qui avoit déplu dans la première : car dès qu'on pense à estre utile au public il ne faut choquer personne. » Il s'agit bien d'une préoccupation « mondaine » de la part de Rapin, qui cherche à s'attirer la sympathie d'un public d'emblée réfractaire au pédantisme. Ses multiples échanges épistolaires avec Bussy-Rabutin, alors en exil hors de Paris, témoignent de cette préoccupation. Voir l'édition des *Réflexions sur la poétique*, par Elfreida Theresa Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970, et Bussy-Rabutin, *Correspondance avec le père René Rapin*, éd. César Rouben, Paris, Nizet, 1983.

¹³ Rapin, *Réflexions sur la poétique*, *op. cit.*, p. 13.

Il faut du jugement pour penser sagement les choses : il faut de la vivacité pour les exprimer avec cette grâce et cette abondance qui en fait la beauté. Mais comme le jugement sans génie est froid et languissant, le génie sans jugement est extravagant et aveugle. [...] Car enfin pour faire un poète accompli, il faut un tempérament d'esprit et d'imagination, de force et de douceur, de pénétration et de délicatesse : et il faut par-dessus toutes choses une souveraine éloquence, et une profonde capacité. Ce sont les qualitez qui doivent concourir ensemble, pour former un poète et pour en soutenir le caractère¹⁴.

À ce réglage interne des aptitudes correspond la régularité et la beauté de la poésie, situées entre les deux écueils du trop et du trop peu : tel poète sans génie produit des œuvres languissantes, tandis que tel autre sans jugement extravagant et s'égaré. Dans la recherche de cet équilibre, tout aristotélicien¹⁵, le *furor* néoplatonicien est rejeté en raison du dérèglement qu'il suppose, en s'apparentant plus à une *mania* malade et capricieuse qu'aux nobles emportements décrits par Ronsard. La divinité du poète n'est donc qu'apparence d'inspiration, effet rhétorique et dérèglement réglé, tandis que la poésie non soumise au contrôle du jugement est en fait le résultat d'un dérèglement humoral :

Il y a quelque chose de divin dans le caractère du poète : mais il n'y a rien d'emporté et de furieux. Car quoiqu'en effet le discours du poète doive en quelque façon *ressembler* au discours d'un homme inspiré : il est bon toutefois d'avoir l'esprit fort serein, pour sçavoir s'emporter quand il le faut, et pour régler ses emportemens : et cette sérénité d'esprit, qui fait le sang froid et le jugement, est une des parties les plus essentielles du génie de la poésie, c'est par là qu'on se possède. Ce n'est que l'humeur capricieuse de certains poètes qui a contribué à décrier la profession de cet art qui au fond n'est pas considéré dans le monde autant qu'il le mérite : par le peu d'attention qu'on a de distinguer ceux qui sont poètes, d'avec ceux qui ne le sont pas¹⁶.

L'opposition entre les vrais et les faux poètes se fait désormais sur le mode de la règle et du jugement, et non plus à l'image des prophètes et des enthousiastes, des dépossédés d'eux-mêmes. Il s'agit ici pour Rapin, à travers ce portrait du poète judicieux et de sang froid, de s'opposer à toute poésie *irrégulière*, qui est inspirée mal

¹⁴ Rapin, *Réflexions sur la poétique*, op. cit., p. 13-14 ; je souligne.

¹⁵ Il s'agit en effet pour Rapin de constituer la figure d'un poète de génie au service de la communauté des hommes et de la louange du roi : la « médiocrité » aristotélicienne (celle de l'*Éthique à Nicomaque*), la voie vertueuse entre deux vices excessifs, est en effet le modèle éthique des *Réflexions*.

¹⁶ Rapin, *Réflexions sur la poétique*, op. cit., p. 17-18.

à propos, par manque de la prudence nécessaire à cette sorte d'ouvrage. Il faut *paraître* inspiré, *quand il le faut* : l'emportement et le dérèglement ne relèvent pas de la nature du poète, mais participent, si toutefois l'occasion le demande, au *caractère* d'excellence que se construit le poète.

La régularité poétique est en outre intimement liée à la régularité politique, de laquelle elle dépend : « car la poésie, estant un art, doit estre utile par la qualité de sa nature, et par la subordination essentielle, que tout art doit avoir à la politique, dont la fin générale est le bien public¹⁷. » Le dérèglement moral de certains poètes est donc aussi un dérèglement politique, et une faute contre le bien public :

Ainsi toute poésie qui est contre les mœurs est déréglée et vicieuse : l'on doit mesme traiter les poètes de corrupteurs et d'empoisonneurs publics, quand leur morale n'est pas pure : et ce ne sont que les poètes impurs et dissolus, que Platon bannit de sa *République*¹⁸.

Le génie doit « indispensablement s'assujettir à la servitude des règles » ; « on ne peut plaire seulement que par les règles » ; « on ne va à la perfection que par [les] règles : et on s'égare si on ne les suit pas » ; « ce n'est pas tant pour sçavoir ses forces, qu'il faut connoistre son génie, que pour estre attentif à le former par le secours de l'art » : l'*impératif* de la règle poétique, soumise à celle de la politique, est sans cesse rappelé, à la mesure de la présence de la notion de génie dans les *Réflexions*, comme si l'apparente évidence de cette double nécessité cherchait à dissimuler une vérité qui invalide tout effort de régulariser la pratique poétique : quel grand poète a-t-il eu recours à de tels arts pour composer un poème ? À quoi bon la poétique ? Pour Rapin, à l'aube de la Querelle française des Anciens et des Modernes¹⁹, l'exemple des grands poètes de l'antiquité est, à travers la synthèse de la

¹⁷ Rapin, *Réflexions sur la poétique*, op. cit., p 20. Il s'agit de la reprise de cet impératif horatien, qui lie l'agrément poétique à son utilité morale : voir l'*Épître aux Pisons*, 343 : « Il enlève tous les suffrages celui qui mêle l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer les lecteurs et les instruire » : « Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo ». Rappelons-nous également le frontispice des *Œuvres diverses* de Boileau de 1674, qui représente un jardin où Minerve indique à un vieillard et à un jeune homme l'endroit où il convient de placer un oranger chargé de fruits : soit un socle qui porte justement l'inscription UTILE DULCI.

¹⁸ Rapin, *Réflexions sur la poétique*, op. cit., p. 22.

¹⁹ Charles Perrault a fait paraître, la même année que les *Premières œuvres* de Boileau et les *Réflexions sur la poétique de Rapin*, une *Critique de l'opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste*, embryon de ses *Parallèles des anciens et des modernes*, publiés entre 1688 et 1697 ; 1674 est aussi l'année de la publication d'*Iphigénie* de Racine, dont la Préface répond aux positions de Perrault : « Je m'étonne

poétique aristotélicienne, le seul qu'il faille suivre. La *Poétique* d'Aristote est « la règle la plus juste qu'il y ait pour former l'esprit », puisque qu'il s'agit de « la nature mise en méthode, et [du] bon sens réduit en principes²⁰ » ; c'est par elle que se résout, en partie, le paradoxe qui point de l'union de l'art et de la nature, puisqu'elle n'est que le miroir judicieux de la nature, le reflet synthétique du bon sens.

Cependant, le lien souligné par Rapin entre la poétique et la politique met également en évidence que la régularité poétique renvoie à une norme plus générale de comportement, qui exclue les ordures et les impiétés de la pratique poétique. Ainsi, une faute commise contre les mœurs l'est parallèlement contre la poétique, dont les préceptes sont soumis au bien commun et à l'harmonie entre les hommes.

3. La règle ineffable

Parallèlement à cette volonté de soumettre la bonne nature du poète aux préceptes de l'art, d'intégrer l'Autre de la règle au régime régulier de la poétique, de la morale et de la politique, point cet impératif contradictoire : le génie doit toujours excéder de quelque manière la régularité à laquelle il donne sa valeur, et renvoyer à une régularité supérieure et ineffable :

Il y a encore, écrit en effet Rapin, dans la poésie comme dans les autres arts de certaines choses [ineffables et] qu'on ne peut expliquer²¹ : ces choses en sont comme les mystères. Il n'y a point de préceptes pour enseigner ces grâces secrètes, ces charmes imperceptibles de la poésie : et tous ces agréments cachez qui vont au cœur. Il n'y a pas de méthode pour enseigner à plaire : c'est un pur effet du naturel. Mais après tout, le naturel tout seul ne peut plaire bien régulièrement que dans les petites pièces : il luy faut le secours de l'art pour réussir dans les grandes. C'est par ce secours qu'un génie un peu cultivé donnera à ses pensées cet ordre admirable qui fait la plus grande beauté des productions de l'esprit : car c'est par cet ordre que chaque chose devient agréable, parce qu'elle est en sa place [...]²².

après cela que les Modernes aient témoigné depuis peu tant de dégoût pour ce grand poète (Euripide) dans le jugement qu'ils ont fait de son *Alceste*. » : Racine, Préface d'*Iphigénie*, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1964, p. 671.

²⁰ Rapin, *Réflexions sur la poétique*, *op. cit.*, p. 9.

²¹ L'édition de 1675, tout en atténuant l'éloge des anciens et la critique des modernes, modère la part ineffable et irrégulière du génie, notamment par cette rature. Voir également p. 27, 57, *passim*.

²² Rapin, *Réflexions sur la poétique*, *op. cit.*, p. 60.

La régularité poétique a ses mystères comme ceux d'une religion dont les arcanes sont cachés aux profanes ; ces « grâces secrètes » la débordent et l'excèdent, puisque celles-ci ne peuvent se réduire en préceptes et en règles de composition. Ainsi, la poétique énoncée par Rapin est-elle prise entre deux principes contradictoires, et peut en cela faire figure d'exemple pour l'ensemble de la poétique classique : d'un côté, elle tente d'énoncer une norme de fabrication et de réception qui est destinée autant à « former les esprits » qu'à les « exercer²³ », de l'autre, elle tend toujours à se dépasser elle-même, puisque cette norme de fabrication ne peut se réduire à n'être qu'une somme de préceptes.

Corneille, un peu moins de trente ans après la célèbre Querelle à propos de sa tragi-comédie du *Cid*, qui a pris naissance en même temps que les premiers balbutiements de l'Académie, disait rétrospectivement, de manière à invalider l'ensemble des débats qui ont fait rage autour de son irrégularité :

Bien que ce soit celui de mes ouvrages réguliers où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des Règles, et depuis vingt-trois ans qu'il tient sa place sur nos théâtres, l'histoire ni l'effort de l'imagination n'y ont rien fait voir qui n'en ait effacé l'éclat²⁴.

Dix ans plus tard, Racine disait à ses détracteurs pointilleux, dans sa Préface à la tragédie de *Bérénice* :

La principale règle est de plaire et de toucher : toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première ; mais toutes ces règles sont d'un long détail, dont je ne leur conseille pas de s'embarrasser : ils ont des occupations plus importantes. Qu'ils se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir les difficultés de la Poétique d'Aristote ; qu'ils se réservent le plaisir de pleurer et d'être attendris [...] ²⁵.

²³ Rapin, *Réflexions sur la poétique*, *op. cit.*, « Préface », p. 9.

²⁴ Corneille *Examen du Cid* [1660], in *Œuvres complètes*, Georges Couton éd. Paris, Gallimard, « Pléiade », 1980, p. 699.

²⁵ Racine, Préface à *Bérénice* [1671], in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 467.

Entre la noble fierté de l'auteur de l'*Excuse à Ariste*²⁶, et l'humilité érudite et touchante de l'historiographe du roi, on peut retracer le déplacement qui donne naissance à la figure du public, déplacement analysé par Hélène Merlin :

Ainsi, un mouvement clair se dessine sur le long terme : la notion ontologico politique du *public* a pu donner sens et forme à une figure, celle du *public*, personne fictive renvoyant à l'ensemble *virtuel* des lecteurs et spectateurs d'une œuvre « littéraire », ou plus exactement à l'ensemble des *particuliers* susceptibles d'être touchés – affectés, engagés, transformés – par la publication d'une œuvre « littéraire »²⁷.

Entre les deux commentaires cités plus haut en effet, l'un rétrospectif et l'autre situé dans le présent de l'œuvre à faire, on peut également voir un déplacement du statut de la règle dans la défense des singularités de chacun des poèmes. De part et d'autre, le public a certes une valeur d'argument principal dans cette stratégie ; mais là où Corneille évoque un succès jamais démenti par le passage des années, tout en revendiquant l'irrégularité du poème qu'il range désormais dans le genre tragique, Racine suggère au contraire une intégration, une digestion de la règle aristotélicienne, travail qui ne concerne pas le public, mais le poète seul, tandis que l'engouement dont bénéficie ce dernier se mesure à l'effet produit par le poème : les pleurs et les attendrissements. On passe ainsi d'une prise à bras le corps entre le poète et les règles poétiques, comme s'il fallait relever le défi qu'elles posent à l'écriture dramaturgique, à l'assimilation des règles, de manière à en constituer un bon usage qui devient une seconde nature²⁸.

²⁶ On connaît les vers par lesquels le poète s'autorise d'un génie non contraint (en l'occurrence, il s'agit de la contrainte musicale à laquelle sa muse ne peut se soumettre) : « Enfin cette prison déplaît à son génie ; / Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie ; / Il ne se leurre point d'animer de beaux chants, / Et veut pour se produire avoir la clef des champs. », et l'orgueil qui a été perçu dans cette revendication corollaire d'indépendance : « Je satisfais ensemble et peuple et courtisans, / Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans : / Par leur seule beauté ma plume est estimée ; / Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée », à laquelle revendication la critique contemporaine n'a généralement pas retenu la suite : « Et pense toutefois n'avoir point de rival / À qui je fasse tort en le traitant d'égal. » Sur la querelle du *Cid*, voir le dossier rassemblé par Jean-Marc Civardi, *La querelle du Cid (1637-1638)*, Paris, Champion, 2004.

²⁷ Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 385.

²⁸ Voir le parallèle entre Corneille et Racine dans les *Caractères* de La Bruyère, « Des ouvrages de l'esprit », 54 : « Corneille apparaît plus philosophique (il peint les hommes tels qu'ils devraient être), et est régulier même là où il impose sa propre régularité à celle des Anciens ; Racine peint plutôt les hommes tels qu'ils sont ; plus naturel que régulier, il touche et remue davantage par l'expression des passions : [...] ce sont dans celui-là des maximes, des règles, des préceptes ; et dans celui-ci du goût et

Dans le secret du cabinet où œuvre le poète, une alchimie imprescriptible réduit l'ensemble de l'Art poétique à ce seul impératif, cette seule règle : plaire et toucher. Il y a un art subtil, de second degré, qui consiste à combiner les préceptes de l'art, de manière à parvenir à leur plus haut degré d'efficacité ; mais cet art échappe aux prescriptions de l'art poétique, qu'il déborde tout en le contenant. C'est en ce sens que le rapport entre l'art et la nature se conçoit comme un problème dans les *Réflexions* de Rapin, et l'exemple du *Cid* de Corneille, sans être nommé à ce titre, est toujours présent dans les esprits, comme si à lui seul il pouvait invalider la pertinence de la règle poétique. Le succès remporté par cette tragédie *irrégulière*, le fait même que ce succès public puisse constituer un argument dans une querelle théorique, tout cela indique bien que les pratiques s'inscrivent dans un tout autre contexte de réception. Dès lors, à la bipolarité des règles savantes et du génie de l'auteur s'ajoute un troisième terme, le goût du public, qui deviendra au XVIII^e siècle le critère fondamental de l'évaluation des œuvres d'art, dans la mesure où il ne permet pas tant de court-circuiter l'emprise de la règle sur les œuvres, que de *refonder* la règle sur l'expérience émotive du public.

4. Tempéraments du génie

La correspondance entre Rapin et Bussy-Rabutin montre par ailleurs combien la question de l'articulation entre le génie et la règle ne relève pas de l'évidence. Bussy, en exil de la cour depuis 1666 après un séjour de quelque deux ans de Bastille, en raison de l'affaire de l'*Histoire amoureuse des Gaules*, est néanmoins considéré comme un oracle en matière de belles lettres, en vertu de sa bonne nature qui lui fait écrire de la manière « vraie ». Rapin écrit donc à Bussy :

J'ai assez de connoissance de l'Antiquité pour voir, Monsieur, que votre maniere d'écrire est la vraie, et que vous êtes le seul qui aiez trouvé l'art d'écrire simplement sans paroître bas, et d'être naturel sans être plat. Ce talent est si rare que c'est ce qui m'a donné tant d'estime pour vous, et tant de passion d'être de vos amis²⁹.

des sentiments ». La Bruyère, *Les Caractères*, éd. Emmanuel Bury, Paris, Le livre de poche, 1995, p. 148.

²⁹ Sur l'influence de Bussy-Rabutin dans le monde des belles-lettres, voir l'article de Jean-Pierre Collinet, « Un triumvirat littéraire : Rapin, Bouhours, Bussy », dans *Critique et création littéraires en*

L'autorité de Bussy est d'abord celle de sa bonne nature, qui lui procure un style conforme à l'idéal de simplicité et de naturel propres à l'échange épistolaire ; et c'est cet idéal que recherche Rapin en soumettant tous ses ouvrages à la critique de son censeur, comme si par cette seule relation, le style et la pensée de Rapin pouvaient bénéficier des lumières et du bon goût qu'il lui attribue. « Je ferai mon profit de vos lumières », lui écrit-il par exemple, « et de ce goût exquis que vous avez pour les Lettres, et qui vous est naturel » ; ou encore : « un rayon de vôtre esprit que vous laisserez écouler sur ce livre le raccommodera, et le corrigera³⁰ ». En vertu de ce bon naturel, Bussy-Rabutin est le représentant de cette excellente société qui devient, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la norme du bon goût, comme elle est, pour Vaugelas, la norme du bel usage. Rapin soumet donc à son illustre correspondant, alors qu'il rédige ses *Réflexions*, quatre questions sur la poétique qui auront la plus grande importance dans l'ouvrage à naître :

Premierement, si vous croiez qu'on puisse plaire au peuple dans une comedie ou dans une tragedie, [...] contre les regles ? [...] En second lieu, supposé que l'on puisse plaire de la sorte, sçavoir s'il est mieux de quitter les regles sans s'y captiver, ou s'il n'est pas mieux de s'attacher aux formes ? En troisième lieux, en quoi vous croiez particulièrement que consiste le genie du poete, si c'est dans l'imagination ou dans le jugement, s'il faut plus de l'un que de l'autre, ou si le temperament doit être égal ? En quatrième lieu, quelle idée vous avez du genre sublime, et de cet air de majesté qui est essentiel à la belle poesie, où les petits genies ne peuvent atteindre que par de vains efforts qui vont dans le galimatias³¹ ?

Le problème soulevé est bien celui de la relation entre le génie et la règle, de même qu'entre le « grand » génie et le genre sublime, ce qui implique de mesurer les différents degrés de génie selon la hiérarchie des genres poétiques. Est-il possible de plaire *contre* (et non pas *sans*) les règles ? Cela dépend de l'occasion, répond Bussy : « la fortune se mesle de la reputation des ouvrages comme de celle des hommes », et la calomnie entache aussi bien la réputation des pièces régulières que des hommes de mérite, tout comme un « sot de qualité » peut faire la fortune des pièces contre les

France au XVIIe siècle, Actes du colloque du CNRS, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 261-272. La lettre citée est tirée de la *Correspondance* de Bussy-Rabutin avec le père René Rapin, éd. C. Rouben, Paris, Nizet, 1983, Lettre de Rapin du 24 juillet 1671, p. 44.

³⁰ Ibid.

³¹ Lettre de Rapin à Bussy du 22 septembre 1672, in *Correspondance...*, *op. cit.*, p. 73-74.

règles de même que des hommes sans qualités. Quelle doit être la part respective du jugement et de l'imagination dans le génie poétique ? Il faut un tempérament égal (« s'il se peut »), mais s'il doit y avoir une différence, « il faudrait que le jugement domine ». Et le genre sublime ? Il faut certes de la noblesse dans l'expression, mais aussi, ajoute Bussy, de la « justesse ». En somme, ce dernier prône la mesure et le tempérament qui seront également les qualités défendues dans les *Réflexions sur la poétique de ce temps*. Les rayons du bon goût, passant dans l'ouvrage de Rapin, sont devenus règles et préceptes.

Ce n'est pas tant la qualité ou la profondeur des réponses de Bussy qu'il importe ici de mettre en lumière³², mais simplement, d'une part, que ces questions aient été posées, ce qui montre que le lieu commun du génie dans son rapport à la règle est loin de constituer une évidence ; d'autre part, le fait que ces questions aient été posées précisément à l'un des meilleurs représentants de la sphère mondaine doit également être pris en compte dans l'analyse des enjeux qui sont soulevés par ces *Réflexions sur la poétique de ce temps*. C'est en effet dans les relations qu'il entretient, à travers Bussy, avec la mondanité, c'est-à-dire avec une sphère qui revendique une autre forme de savoir, non plus pédante, mais moderne et civile, que Rapin rend compte de la pluralité des réseaux qui se tissent autour des questions de poétique, auparavant réservées aux seuls praticiens et spécialistes. La posture de Bussy, dans la correspondance qu'il entretient avec Rapin, et par la suite avec Bouhours, dépasse évidemment les seuls enjeux poétiques, et ce n'est que de manière désinvolte qu'est évoquée toute forme de savoir : et c'est précisément cette désinvolture méprisante (que Castiglione appelait « *sprezzatura*³³ ») accompagnée de

³² Les références constantes à sa propre condition feraient des réponses de Bussy un élément intéressant à étudier du point de vue de sa stratégie de retour en grâce auprès du roi.

³³ Castiglione, *Le Livre du courtisan*, op. cit., I, XXVI, c'est le Comte de Canossa qui parle des qualités générales que doit posséder le Courtisan, et en l'occurrence, de la « grâce » : « Mais j'ai déjà souvent réfléchi sur l'origine de cette grâce, et, si on laisse de côté ceux qui la tiennent de la faveur du ciel, je trouve qu'il y a une règle très universelle, qui me semble valoir plus que toute autre sur ce point pour toutes les choses humaines que l'on fait ou que l'on dit, c'est qu'il faut fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et dangereux, l'affectation, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine désinvolture <*sprezzatura*>, qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser. » On verra sommairement, à travers la « main » de Mignard, à travers la désinvolture poétique de Saint-Amant, une part de l'immense fortune que connaît la *sprezzatura* au XVII^e siècle, que Gabriel Chappuis, dans sa traduction du *Cortegiano* en 1580, rendait par « mépris et nonchalance » : il s'agirait en

grâce, que Rapin tente, avec des résultats variables, d'incorporer dans ses *Réflexions*. On assiste à une sorte de transfert de valeurs entre les mondes, qui se rejoignent par le moyen de la correspondance épistolaire : « Je sçai, Monsieur, par ceux qui ont l'honneur de vous connoître, que vous avez plus de commerce dans l'Antiquité que le commun des gens de qualité et que vous avez fort étudié ; c'est ce qui m'encourage le plus, Monsieur, à lier commerce avec vous³⁴ » (Rapin) ; « Mon Dieu qu'il me paroît un honnête homme !³⁵ » (Bussy). Le *tempérament*, qui est sans doute la valeur clef de la poétique proposée par Rapin, n'est pas uniquement la règle de formation du « poète accompli³⁶ » : il constitue également, pour le théoricien mondanisant, une vertu de sociabilité qu'il cherche à accomplir à même son œuvre. Au tempérament des facultés, d'influence humorale, correspond un tempérament des cercles et des réseaux. On peut dès lors constater avec Rapin que le « tempérament » ne relève pas seulement du domaine intellectif personnel, comme c'est le cas pour l'équilibre des facultés et des aptitudes qui font le génie, mais constitue également une *forme de sociabilité*, dans laquelle la valeur du « public » acquiert toute son importance : l'*accomplissement* du « poète accompli » n'est-il pas en effet de plaire à ce public mondain qui se constitue alors comme la « norme du goût » ? Cette seconde forme de tempérament relève, on l'a vu, de l'*aptitude*, qui est aussi une disposition à créer du lien.

C'est dans cette double perspective que les *Réflexions* de Rapin constituent un moment important dans l'histoire de la formation de la notion de génie : c'est en dessinant, par une accumulation de traits antithétiques, la figure d'un poète à la fois

l'occurrence du mépris d'un savoir pédant et non digéré, et d'une posture qui consiste à dissimuler l'art. « Le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien », écrit La Rochefoucauld.

³⁴ Lettre de Rapin à Bussy du 6 septembre 1671, in *Correspondance...*, *op. cit.*, p. 48-49.

³⁵ Lettre de Bussy à Mme de Scudéry du 25 septembre 1671, citée par C. Rouben, « Un triumvirat critique... », *art. cit.*, p. 263.

³⁶ Rapin, *Réflexions sur la poétique...*, *op. cit.*, II, II, p. 72 : « La difficulté seule de réunir, dans un mesme esprit, du jugement et de l'imagination, de la chaleur et du sang froid, de la sagesse et de l'emportement cause la rareté de ce caractère, et de ce tempérament heureux, qui fait le poète accompli. » Ce tempérament, est aussi ce qui fait la rareté de ce que Bouhours appelle les « vrais beaux esprits » : génie et esprit, avant de s'opposer de façon antinomique et structurante, relèvent des mêmes règles de valorisation. La « doctrine classique » construit, encore une fois, sa positivité par un régime d'exclusions : « je vois bien à cette heure pourquoi les véritables beaux esprits sont si rares : des qualités si opposées, que la vivacité & le bon sens, la délicatesse et la force, sans parler des autres, ne se rencontrent pas toujours ensemble. » Voir les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1671, p. 207.

docte et plaisant, utile et agréable, foisonnant et judicieux, qu'il esquisse, par décalque, l'idéal d'une poésie moderne porteuse de l'héritage des Anciens comme des valeurs des Modernes, délectable, jusque dans sa théorisation, aux doctes aussi bien qu'aux mondains.

Les Réflexions sur la poétique de ce temps de Rapin, comme l'*Art poétique en vers* de Boileau permettent de voir de façon exemplaire à quel point, au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle, au moment de la formation de ce que René Bray appelait la « doctrine classique », la notion de génie devient alors un enjeu problématique qui remet en cause l'existence même de la règle poétique, qui réactualise à de nouveaux frais la question posée par la relation entre l'art et la nature. Si le génie constitue l'Autre de la règle, c'est parce qu'il constitue traditionnellement le terreau fertile que la règle doit cultiver afin de lui procurer son efficacité maximale, mais aussi, par un retour paradoxal, de lui permettre d'exprimer au mieux la Nature qui doit faire l'objet de son imitation. Le génie n'est traditionnellement pas un objet de réflexion pour la poétique, parce qu'il en constitue, en amont, la condition de possibilité et l'instance de valorisation : il est la somme des conditions préalables à l'assimilation de la règle poétique, conditions sur lesquelles la règle n'a cependant aucune influence, sinon de les cultiver et de permettre leur pleine expansion. Le génie est l'Autre de la règle, aussi parce que l'art poétique n'est pas en mesure d'instituer du génie, ce qui, encore une fois, priverait celui-ci de sa valeur, qui est fondée sur la naissance : il y a aussi une sorte d'aristocratie du génie. Cependant, le rapport du génie à la règle est beaucoup plus complexe que ne laisse supposer cette relation d'altérité. La règle (en l'occurrence aristotélicienne) selon Rapin est la « nature mise en méthode, et bon sens réduit en principes³⁷ », « et quand on ne plaist pas par là, ce n'est pas la faute de l'art ; c'est celle de l'ouvrier », ce qui exclue l'idée même que l'on puisse plaire par dérèglement, que les irrégularités dans l'ordre poétique puissent susciter quelque agrément. Le génie ne peut qu'être réglé en fonction des préceptes de l'art, puisqu'il se définit essentiellement comme une aptitude à l'exercice d'un art. Cependant, la pratique invalide cette position.

³⁷ Rapin, *Réflexions sur la poétique*, Préface, *op. cit.*, p. 9.

B) Libertinages de plume, ou les mauvais usages des muses

Irrégulier : Qui n'est point selon les regles, qui ne suit pas de certaines regles. Poëme irregulier, ce bastiment est irregulier, fortification irreguliere, esprit irregulier, mouvement irregulier.

On appelle, Vers irreguliers ou libres, ceux où l'on ne s'assujettit point aux regles ordinaires, soit pour la mesure des Vers, soit pour la disposition des rimes.

Dictionnaire de l'Académie, 1694.

Dereglement : sub. Désordre, action ou mouvement qui se fait contre les loix naturelles, ou civiles. Cette année il y a eu dereglement dans les saisons, l'hiver a été beau, & le printemps fort pluvieux. Cet homme vit dans un grand dereglement de mœurs. On le dit même des choses inanimées. Cette horloge ne marque pas bien, il y a quelque dereglement en son mouvement.

Dereglément : adv. D'une maniere dereglée. On vit fort dereglément en cette maison, il n'y a point d'heure réglée pour le disner ni pour le souper.

Deregler : v. act. Agir contre la regle, contre l'ordre établi. Quoy qu'un Royaume soit bien réglé, la guerre civile le deregle tout. Le libertinage deregle les Maisons les plus réglées dans leur fondation. Cette femme mene une vie dereglée, elle court toute la nuit, & dort tout le jour. Ce jeune homme a des mœurs fort dereglés, il s'adonne à toutes sortes de débauches.

Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690.

L'usage, dans la mesure où il est partiellement représenté par les dictionnaires de la langue de la fin du XVII^e siècle, nous apprend qu'entre l'*irrégularité* et le *dérèglement*, non seulement y a-t-il un différent champ de spécialisation (l'*irrégularité* s'emploie particulièrement pour caractériser certains types de vers, tandis que le *dérèglement* caractérise la dissolution morale), mais les deux termes marquent également un rapport différent à la règle. En effet, l'*irrégularité* est un *écart* et un chemin de traverse, une liberté prise ou un affranchissement ; le *dérèglement* suppose une *opposition* directe à la règle, comme le laisse voir sa forme verbale : le *dérèglement agit contre* la règle, tandis que l'*irrégularité n'est pas* selon la règle. D'où la forte connotation morale associée au *dérèglement* : qu'il s'érige contre les lois de la nature ou contre les lois civiles, la saillie qu'il opère implique un désordre et une certaine forme de déception. Le mouvement irrégulier n'est simplement *pas régulier* ; mais l'horloge dérèglée ne remplit pas sa fonction. L'esprit irrégulier est inconstant ; alors que le jeune homme dont les mœurs sont dérèglées « s'adonne à

toutes sortes de débauches ». Dans le *Dictionnaire* de Richelet, on peut suivre les réseaux de sens formés par les renvois synonymiques : le « dérèglement » est d'emblée associé au libertinage et au désordre, tout autant que le « libertinage » renvoie au désordre et au dérèglement, ou que le « désordre » est lié au dérèglement et au libertinage. Le réseau ainsi créé est fortement teinté d'une connotation moralement déceptive et péjorative¹. D'autre part, l'irrégularité, qui ne comporte pas cette dimension morale, en ne suivant pas « certaines règles », suppose certes une dérogation, mais celle-ci reste temporaire : le poète qui compose des vers irréguliers est toujours poète, et le produit de son esprit un poème ; le bâtiment irrégulier, s'il n'offre pas à la vue une uniformité de figure, est néanmoins construit selon un minimum d'art, qui lui permet de tenir debout : ainsi, la fortification n'est pas un simple amas de matériaux, l'esprit irrégulier n'est pas celui d'un fou, le mouvement irrégulier n'est pas un choc subit, mais une suite d'écarts d'une certaine fréquence qui permet de *constater son irrégularité*.

On pourrait définir ainsi les rapports respectifs que ces deux termes entretiennent à la régularité : l'irrégulier s'inscrit toujours, d'une manière plus ou moins marquée, dans une régularité dans laquelle elle fait saillie, sursaut momentané ; le déréglé est *par nature*, opposé à toute forme de règle. Le *distingo*, qui semble aisé à faire quand il s'agit de définir les termes, est cependant beaucoup moins évident en pratique : comme l'énonciation de la règle implique souvent une condamnation générale de tout ce qui en déroge, l'irrégulier et le déréglé se trouvent parfois réunis sous le même doigt accusateur. On l'a vu chez Rapin : il y a une association forte entre les règles de la poétique et le règlement plus général de la politique, ne serait-ce qu'à travers le devoir moral qui alimente toute production poétique. Le *delectare* de la poésie n'est que l'amorce agréable d'un enseignement civique et moral, dont tous les poètes doivent être responsables. L'utile est toujours la règle de l'agréable :

Ce n'est mesme que pour estre utile que la poésie doit estre agréable :
et le plaisir n'est qu'un moyen dont elle se sert pour profiter. Ainsi

¹ Cela n'implique pas que les termes libertin et libertinage soient nécessairement associés à cette connotation négative : chez Furetière, le libertin est avant toute chose « Celui qui ne veut pas s'assujettir aux loix ». Sur la fortune du terme « dérèglement » dans son association au libertinage, voir Patrick Wald Lasowski, *Le grand dérèglement. Le roman libertin du XVIII^e*, Paris, Gallimard, « L'Infini », 2008, auquel j'emprunte par ailleurs le titre de cette section.

toute la poésie quand elle est parfaite doit estre par nécessité une leçon publique de bonnes mœurs, pour instruire le peuple².

Les écarts par rapport à la règle de l'utilité de la poésie sont donc à comprendre, dans la logique de la soumission du *delectare* à l'exigence morale de la poésie, comme une *anomalie* à la fois morale et poétique. Cette insoumission du poète à son devoir politique (le bien commun) s'inscrit donc dans une double transgression, qu'il importe à présent d'examiner de près, dans la mesure où il s'agirait d'un *mauvais usage des Muses*, et d'un détournement de la bonne disposition qui fait le génie de la poésie. Rapin invalide d'emblée cette interprétation, en refusant la grandeur du génie aux poètes auteurs d'« ordures » : « il est vrai aussi qu'il n'y a d'ordinaire que les petits génies, qui soient sujets à dire des impiétez ou des ordures : Homère et Virgile n'en ont jamais dit : ils ont toujours esté sévères et vertueux, comme des philosophes³ ». Il faut bien entendu être attentif à la modulation introduite par la locution adverbiale : s'il est vrai *d'ordinaire* que l'ordure dans la poésie est la marque d'un petit génie, on ne peut en établir une règle générale qu'en admettant qu'il y ait des exceptions, dont Rapin ne fait pas mention : en 1674, même la poésie satirique, qui se donne pour modèle Horace plutôt que Juvénal⁴, doit demeurer dans les bornes de la bienséance. Cela exclue, évidemment, les débordements de la satire que la première moitié du siècle a connus, du *Parnasse satyrique* aux *Histoires amoureuses des Gaules*⁵, d'autant plus que chez Rapin, le

² Rapin, *Réflexions sur la poétique*, éd. citée, p. 23.

³ Rapin, *Réflexions sur la poétique*, éd. citée, p. 22 ; je souligne.

⁴ Voir chez Rapin, le chapitre XXVIII de ses *Réflexions sur la poétique en particulier*, consacré à la satire, et le « Discours sur la satire » de Boileau, où ce dernier affirme avoir plus de retenue que n'en ont eu ses « Confreres les Satiriques » : la décence satirique, après les scandales qui ont agité autant la Cour, le Parnasse que le Parlement (Théophile, Bussy, voire Molière, quoique ne faisant pas dans le genre satirique), est devenu un enjeu majeur dans la théorie et la pratique du genre au cours de la seconde moitié du siècle : d'où l'insistance des satiristes sur l'utilité morale et civique de leurs productions.

⁵ Pour ne retenir que deux titres qui marquent une rupture dans les sensibilités en ce qu'ils ont eu des suites judiciaires : la prison de la Conciergerie pour Théophile de Viau, l'un des auteurs présumés du premier recueil de 1623, et la Bastille pour le comte de Bussy-Rabutin, auteur d'*Histoires amoureuses* qui ont donné lieu à de nombreuses suites licencieuses. En ce qui concerne ce dernier, correspondant, oracle et censeur de Rapin, il n'a droit qu'à une probable allusion au chapitre sur la satire : tout autant « les flatteurs se brouillent avec le public, en voulant trop plaire aux particuliers », ainsi les « faiseurs de satire se brouillent quelquefois avec les particuliers, en voulant trop plaire au public ». On peut donc prendre la mesure du modalisateur introduit par Rapin dans sa règle sur les petits génies des poètes orduriers : si d'aventure Bussy-Rabutin est bien l'auteur des fameux vers licencieux des *Alléluias* injurieux à l'égard du roi, il s'agirait dès lors de le ménager discrètement sans le défendre.

« feu céleste », qui est le « partage d'un génie extraordinaire » en ce qu'il est réglé par l'instance critique du jugement, ne peut en rien être confondu avec les échauffements de l'imagination, procurés par la débauche, qui font réussir un faux poète dans le monde des ignorants⁶. Dans la même logique que celle qui anime la première partie de l'*Art poétique* de Boileau, Rapin distingue soigneusement le vrai génie de ce que la facilité et la mauvaise opinion ont fait croire tel. Le génie se définit principalement de manière négative par le biais de valeurs qui lui sont contraires, selon la même construction, empruntée de Platon, qui définit le philosophe en inventant le sophiste. Il s'agit d'investir la figure *par excellence* du poète de valeurs définies (régularité, rationalité, orthodoxie morale, relation émulative avec les anciens, etc.) essentiellement par l'évocation de contre exemples qui font image.

La condamnation des dérèglements poétiques commis par la génération précédente devient ainsi un lieu commun de la critique des années 1670, et c'est sans doute le satiriste Boileau qui l'illustre le mieux, tant la norme poétique qu'il s'emploie à établir se constitue également à travers la construction d'une négativité corollaire : autant la figure du génie poétique se dessine-t-elle à travers les lumières célestes et grâce aux ombres des petits génies et des faux poètes, autant la règle poétique se construit-elle par une accumulation de contre-exemples, de pratiques fautives, de dérèglements et d'écarts. C'est évidemment en cela que l'*Art poétique* de Boileau, qui est loin de n'être qu'un poème didactique, s'inscrit aussi dans le genre satirique tel qu'il est défini dans le *Discours sur la satire* : il ne s'agit pas tant de réformer les mœurs en général, mais de « détromper » les admirateurs des méchants auteurs et des mauvais vers, en mettant en évidence, au yeux du public, les ridicules qui ont été répandus sur le papier⁷. Ainsi, les Saint-Amant, les Théophile, exemplifient-ils cette critique du dérèglement poétique, des saillies irrégulières et capricieuses. Ceux-ci, avec les outrances espagnoles et les mignardises italiennes, constituent un vaste répertoire de mauvais sujets poétiques, de contre exemples à fuir,

⁶ Rapin, *Réflexions sur la poétique*, éd. citée, p. 14-15.

⁷ Boileau, *Discours sur la satire*, in *Œuvres*, éd. cit., p. 61 : « Mais eux qui sont si rigoureux envers les Critiques, d'où leur vient cette clemence qu'ils affectent pour les méchants Auteurs ? Je voi bien ce qui les afflige : ils ne veulent pas estre détrompez. Il leur fâche d'avoir admiré serieusement des ouvrages que mes Satires exposent à la risée de tout le monde et de se voir condamnez à oublier, dans leur vieillesse, ces mêmes vers qu'ils ont autrefois appris par cœur comme des chefs-d'œuvre de l'art. »

qui servent à dessiner, par l'accumulation de taches ombrageuses, la figure lumineuse du poète de génie ; mais combien de mauvais poètes faut-il pour esquisser un poète divin ? Quelle abondance de petits génies en proportion de cette perfection toujours fuyante et indéfinissable ? On reconnaît là le procédé par lequel Du Bellay cherchait à défendre la langue et la poésie françaises : c'est principalement en rejetant les vieilles « espisseries » et les dépravations modernes que s'opèrent les réformes du goût :

La satire, en leçons, en nouveautés fertile,
Sait seule assaisonner le plaisant et l'utile,
Et, d'un vers qu'elle épure aux rayons du bon sens,
Détromper les esprits des erreurs de leur temps.
Elle seule, bravant l'orgueil et l'injustice,
Va jusque sous le dais faire pâlir le vice ;
Et souvent sans rien craindre, à l'aide d'un bon mot,
Va venger la raison des attentats du sot⁸.

L'Autre déréglé du génie est donc tout aussi essentiel que les bons exemples de l'Antiquité pour esquisser le portrait idéal de l'excellence. Mais cette raison seule ne suffit pas à expliquer la virulence des attaques, ni à justifier une si forte présence des ombres dans la peinture du « meilleur genre de poète ». La rareté du génie, qui participe certes à sa valorisation, n'est pas une raison suffisante pour légitimer la négativité des moyens employés pour constituer ce portrait. Sous la vigueur des attaques adressées aux « petits génies », aux « téméraires auteurs », aux « méchants poètes », se dessine non seulement une « poétique⁹ » contre laquelle se dressent les réformateurs du Parnasse¹⁰, mais aussi une tout autre conception et un tout autre usage de la figure du génie.

⁸ Boileau, Satire IX, in *Œuvres*, éd. citée, p. 188.

⁹ Cette « poétique », qu'il est parfois utile, parce qu'efficace, de qualifier de « baroque », n'est cependant pas une poétique à proprement parler, puisqu'elle est essentiellement construite *a posteriori* d'une part par la stigmatisation qu'en ont faite les Malherbe, Rapin et Boileau (qui construisent, encore une fois, une positivité en inventant aussi son contraire), et d'autre part par la théorisation récente de la critique, qui a décrit et défini une « esthétique baroque » afin de l'opposer à la « classique » : il s'agit en somme d'une construction historique tout autant problématique que cette dernière, parce qu'elle reprend, avalise et s'approprie les stigmatisations idéologiques d'un siècle qui utilise les couleurs sombres pour rehausser les claires, et se définit lui-même par la force des contrastes et des oppositions. C'est pourquoi il peut être aussi opératoire d'étudier les positivités par la fréquentation de leurs contraires, ce qui n'implique pas nécessairement d'en légitimer la valeur négative.

¹⁰ Parallèlement aux figures de Malherbe, Rapin et Boileau, il faut citer celles de Furetière (*Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'éloquence*, Paris, 1658) et de Gabriel Guéret (*Le Parnasse réformé*, 1668, *La Guerre des auteurs anciens et modernes*, 1671), qui, sans être des réformateurs, témoignent, en particulier par l'allégorisation guerrière mise en scène par

Comme la poésie a pour fonction de « régler les mouvements du cœur », celle qui en exacerbe les désordres est pour cette raison même dérégulée (avant même que ne soient considérés les éventuels dérèglements de forme). Parallèlement, les poètes qui produisent cette poésie immorale ne peuvent qu’être eux-mêmes non seulement « impurs et dissolus », mais aussi de petits génies, selon le principe rhétorique qui associe le talent de bien parler à la vertu de l’orateur : *vir bonum dicendi peritus* :

Que l’orateur, tel que nous l’avons conçu, soit donc celui que M. Caton définit « un homme de bien habile à bien parler », mais surtout, comme il l’a posé en premier lieu, et comme il est naturellement préférable et plus important, il doit être, en tout état de cause, un homme de bien : la raison essentielle n’est pas seulement que, si ce beau talent de parole donnait des armes à la méchanceté, rien ne serait plus pernicieux pour les intérêts publics et privés que l’éloquence, mais ce jugement a pour moi une portée plus lointaine. En effet, je ne dis pas seulement que, pour être orateur, il faut être homme de bien, mais qu’on ne sera même pas orateur, si l’on n’est pas homme de bien¹¹.

La raison du principe n’est pas uniquement que l’orateur méchant homme serait du dernier danger pour la communauté des hommes, et qu’un *détournement* de ce « beau talent de bien parler », son *mauvais usage*, servirait d’arme redoutable au service du vice, mais plus profondément, qu’il ne peut y avoir d’orateur méchant homme, puisque la méchanceté se définit comme un dérèglement de la raison, incompatible avec l’apprentissage et la maîtrise de l’art rhétorique. Ainsi en est-il des poètes, dont les ordures et les impiétés témoignent de la petitesse de leur génie. Le poète dissolu est non seulement banni de la République, parce qu’il représente une nuisance pour l’ordre moral qui y règne, mais aussi exclu du domaine de la raison et du génie, parce que son dérèglement même montre qu’il en est dépourvu. Ce double rejet ne peut que susciter du soupçon.

les deux derniers, de la mise en place d’un imaginaire conflictuel qui éclatera tout à fait à partir de 1687 et de l’épisode français de la Querelle des anciens et des modernes. Voir Claudine Nedelec, « Être moderne, être à l’avant-garde : le champ de bataille des belles lettres au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, 3, n° 228, 2005, p. 453-464.

¹¹ Quintilien, *Institution oratoire*, XII, 1-2, cité par Jean Lecointe, *L’idéal et la différence*, éd. cit., p. 106-107.

1. Pégase débridé

« La poésie n'a d'autre objet que de plaire », affirme Nicolas Faret dans sa préface aux *Œuvres* de Saint-Amant publiées en 1629¹², sans faire mention de son utilité morale, et c'est en cela que la poésie, comme les autres arts qui sont uniquement destinés au plaisir, ne peuvent souffrir la médiocrité et les imperfections, qui détruiraient le charme qu'ils ont pour dessein de créer dans l'esprit des hommes : « aussi n'a-t-elle rien que de sublime » ; « elle a je ne sçay quels rayons de divinité, qui doivent reluire par tout¹³ », et cette divinité de la poésie, « ceste chaleur que les Anciens ont appelée Genie », se manifeste principalement dans les descriptions, qui sont le plus noble effort de l'imagination, et en vertu desquelles on a nommé « la Poésie une Peinture parlante ». Ainsi, génie et énergie se trouvent-ils confondus en une seule et même vertu, et du poète et de la poésie, d'une part comme principe de production, d'autre part comme effet de réception (ou comme cause d'admiration). C'est cette adéquation qui informe et qui détermine l'ensemble des qualités nécessaires pour former le « Genie » divin des poètes :

Neantmoins ceste ardeur d'esprit, & ceste impetuosité de genie qui surprennent nos entendemens, & qui entraînent tout le monde apres elles, ne sont jamais si desreiglées qu'il [Saint-Amant] n'en soit toujours le maistre. Son Jugement & son Imagination font un si juste temperament, & sont d'une si parfaite intelligence, que l'un n'entreprend rien sans le secours de l'autre¹⁴.

Cette *énergie*, au double sens du terme donc, est décrite principalement en termes de « temperament » et d'« intelligence », qui doivent réguler les facultés de l'imagination et du jugement. Ce tempérament du juste milieu permet d'éviter les deux écueils de la stérilité et de la confusion, qui empêcheraient de susciter l'admiration et l'étonnement et de faire naître le plaisir auquel la poésie est essentiellement vouée. Cet équilibre moyen est le lieu de la rencontre des contraires, de sorte qu'il devient possible d'exceller en même temps dans le style bas et dans le style élevé : cette esthétique de la diversité et de l'abondance (*copia*) forge en

¹² *Préface sur les Œuvres de Mr. de Saint-Amant. Par son fidelle Amy Faret, Œuvres*, tome I, édition critique par Jacques Bailbé, Paris, Librairie Marcel Didier, 1971, p. 14-18.

¹³ Faret, « Préface... », *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁴ Faret, « Préface... », *op. cit.*, p. 15.

conséquence le caractère du poète, dont l'excellence se fait principalement remarquer par sa capacité à représenter la diversité de la Nature :

En effet l'on voit ordinairement que ces esprits violents de qui les secondes pensées n'ont jamais corrigé les premières, ressemblent à ces torrents qui se précipitent pour ne faire que du mal : Mais ceux qui produisant beaucoup, font regner l'ordre au milieu des belles matieres, sont comme ces grands Fleuves, qui portent la fertilité dans les campagnes, & l'abondance dans les villes. Nostre Amy se peut vanter d'estre de ceux-là, & d'avoir toutes les grandes qualitez requises à un vray Poëte¹⁵.

Saint-Amant est pour Faret l'illustration du vrai poète, parce qu'en lui se trouvent harmonieusement réunies les qualités qui le constituent, dont la théorie ne peut faire que l'énumération. Voilà le génie poétique *même* : non pas son image ou sa fiction, mais l'exemple et le modèle.

Derrière toutes les qualités qui caractérisent le génie de Saint-Amant, « ardeur d'esprit », « impétuosité », « fertilité »..., pointe la prudence, grâce à laquelle la fougue de l'inspiration, l'abondance et l'originalité des rencontres, quoique surprenantes, ne sont jamais *dérégées*. Relevant de la faculté du jugement, la prudence opère sa fonction régulatrice : les « secondes pensées » doivent *corriger* la fougue première de l'inspiration. En somme, si l'excellence du génie qui fait le poète achevé provient d'avantage de sa bonne nature que de sa maîtrise de l'art poétique, c'est en vertu de ce tempérament des facultés, par lequel le poète est apte à maîtriser l'énergie et l'impétuosité de son génie. Portrait du poète en « homme de cour¹⁶ ».

On peut se demander, cependant si cet éloge des *Œuvres* de 1629, qui insiste sur l'importance de l'équilibre des facultés, correspond à toutes les figures que la poésie polymorphe de Saint-Amant a mises en scène tout au long de sa « recherche

¹⁵ Faret, « Préface... », *op. cit.*, p. 15-16.

¹⁶ Dans l'*Honneste homme, ou l'art de plaire à la Cour* de Faret (Paris, 1630), l'une des manifestations les plus probantes de l'excellence d'esprit de l'honnête homme est dans sa capacité à dire des bons mots : non seulement ceux qui rencontrent se font-ils regarder avec admiration (« Il semble [qu'ils] ayent quelque chose de divin, ou quelque Genie particulier qui esleve à tous coups leur ame au dessus de la matiere »), mais ils démontrent aussi leur honnêteté par la prudence nécessaire dans de pareilles saillies, qui ne doivent jamais déroger des bienséances : ceux qui rencontrent en toutes sortes de matières ont, « outre cette faculté de l'imagination, [...] encore les autres parties de l'ame d'un si parfait temperament, qu'on les a jugez capables de toutes sortes d'employs les plus difficiles. » On retrouve là le tempérament qui fait l'excellence du génie poétique dans la Préface aux *Œuvres* de Saint-Amant, publiée l'année précédente.

profonde » sur les sources de l'invention. La question de l'équilibre et du juste tempérament pose donc problème, et pourrait bien ne pas tenir compte de toutes les postures qu'affiche le poète tout au long de ce premier recueil, *a fortiori* si l'on considère les publications qui lui succèdent.

Le poème de *La Solitude* (« noble coup-d'essay » du poète¹⁷) vient déjà perturber ce juste tempérament. En effet, Saint-Amant y privilégie une invention libre, décrite comme un « transport » qui nourrit la faculté imaginative, en créant au gré de ses soubresauts les « propos » qui constitueront le poème. Cette invention est aussi directement nourrie par les « images » qui s'offrent aux yeux du poète, images dont la diversité trouve un écho *immédiat* dans le poème qui se crée. Cette immédiateté est rendue possible par cet artifice qui fait « voir » au lecteur du poème la même source qui anime l'invention du poète, comme s'il s'agissait encore de l'un de ces *lieux* (au même titre que le rivage des « Torrents vagabonds » ou des « Marests paisibles ») qu'il traverse tout au long de *La Solitude* :

Tu vois dans cette Poësie
Pleine de licence, et d'ardeur,
Les beaux rayons de la splendeur
Qui m'éclaire la fantaisie :
Tantost chagrin, tantost joyeux,
Selon que la fureur m'enflamme,
Et que l'objet s'offre à mes yeux,
Les propos me naissent en l'ame,
Sans contraindre la liberté
Du Demon qui m'a transporté¹⁸.

Cette liberté revendiquée laisse toute sa latitude à une imagination éprise de fureur et transportée par l'inspiration d'un « Demon », imagination qui seule assure la marche et la forme du poème. Dans sa solitude, le poète décrit le *lieu* de sa « fantaisie », et fait voir le processus mystérieux de son ébranlement inventif. De cette façon, le poème retourne sur lui-même, et contemple le lieu de sa propre invention, de sorte que pour le poète, les choses du monde ne relèvent que de l'accidentel procuré par l'inspiration, et leur substance ne consiste qu'à être imaginées. Ce retour justifie rétroactivement le cheminement éclectique et décousu,

¹⁷ Saint-Amant, « Elegie à Monseigneur le duc de Retz », *Œuvres*, tome I, éd. cit., p. 28.

¹⁸ Saint-Amant, *La Solitude*, *Œuvres*, tome I, éd. cit., p. 47.

le « fantasque tableau » que constitue le poème : aucun ordre apparent ne semble régir le dessein de cette fresque de « peinture vivante », si ce n'est que les variations de la fureur qui inspire le poète. Le désordre de l'inspiration inscrit son trouble à même l'ordonnement du poème, reflet immédiat de la libre fantaisie du poète.

Aussi, malgré l'éloge de Faret (dont le nom rime si bien avec « cabaret »), lorsque Boileau veut donner un exemple des fâcheuses conséquences qu'il y a à méconnaître son génie, dans le premier chant de l'*Art poétique*, c'est Saint-Amant qui d'emblée se prête le mieux à cet office :

Mais souvent un Esprit qui se flatte, et qui s'aime,
Méconnoist son genie, et s'ignore soy-même.
Ainsi Tel autrefois, qu'on vit avec Faret
Charbonner de ses vers les murs d'un cabaret,
S'en va mal à propos, d'une voix insolente,
Chanter du peuple Hebreux la fuite triomphante ;
Et poursuivant Moïse au travers des deserts,
Court avec Pharaon se noyer dans les mers¹⁹.

Et, dans le chant III, ce sont les « basses circonstances » se trouvant mêlées aux descriptions du *Moïse sauvé des eaux* (publié en 1653), qui sont citées en exemple des fautes à ne pas commettre : « N'imitiez pas ce Fou, qui décrivant les mers, etc²⁰. » L'imprudance de Saint-Amant, viendrait de ce que, méconnaissant son génie (qui s'entend mieux à la poésie de cabaret qu'à la poésie épique, qui plus est chrétienne), il outrepassa ses propres bornes : l'« insolent » est autant l'orgueilleux et l'irrespectueux, que l'inaccoutumé : l'*in-solens* n'a pas l'habitude d'une pratique, il n'en connaît pas les usages (*solere*, avoir l'habitude, dont on a encore le verbe « souloir »). Ainsi, pour Boileau, Saint-Amant fait preuve de folie, et semble fort loin de cette prudence que lui prête Faret dans la préface de ses œuvres. Écartelé entre prudence et folie, le génie de Saint-Amant est à la fois l'exemple d'un poète accompli, qui réunit toutes les qualités nécessaires à sa perfection, et le contre exemple à ne pas suivre, l'envers même de la première de toutes les règles, chez qui les outrances et les indécences illustrent les fâcheuses conséquences. Entre l'éloge de

¹⁹ Boileau, *Art poétique*, éd. cit., p. 157.

²⁰ *Idem*, p. 175 : « N'imitiez pas ce Fou, qui décrivant les mers / Et peignant au milieu de leurs flots entr'ouverts / L'Hebreux sauvé du joug de ses injustes Maîtres, / Met pour le voir passer les poissons aux fenestres... ».

1629 et la critique de 1674, on pourrait certes voir, pour aller vite, les signes d'un passage entre deux « esthétiques », entre deux régimes de sensibilité, l'une privilégiant la diversité et l'étonnement, l'autre, la raison et la règle ; cependant, l'exemple de Saint-Amant sert aussi à illustrer la manière dont, par-delà la théorie poétique, le génie n'est pas seulement une valeur générale et abstraite qui fonde l'excellence de l'art poétique ou la condition de sa pratique, mais fait également figure de *posture poétique*, qui rend légitimes les singularités et les écarts de l'œuvre poétique²¹. À travers la grande diversité lexicale qui caractérise l'inspiration dans l'œuvre de Saint-Amant, les multiples figures du génie poétique sont évoquées en effet non seulement comme instances de valorisation, mais aussi comme sources productrices d'une poésie qui s'inscrit dans une poétique de la diversité et de l'écart, de la maîtrise et de l'usage accompli de la langue. *Capricieux* est le mot, qui qualifie pertinemment le mécanisme à l'œuvre dans les poèmes, comme dans la « fantaisie » du poète.

2. Caprices

Contraire à l'enchaînement raisonnable et posé des pensées et des images, le caprice est selon Furetière un « dérèglement de l'esprit », par lequel « on se laisse emporter à l'humeur dominante où on se trouve ». Ce déterminisme humoral est d'emblée jugé négativement, si on considère l'usage général du terme : « Il luy faut *laisser passer* son caprice, sa fantaisie, sa mauvaise humeur, je n'ay que faire d'*essuyer* tous ses caprices, ses fougues, ses boutades. » Cet emportement est de passage, il procède par sauts et boutades, et semble avoir toujours, si on en croit l'usage, des conséquences fâcheuses qu'il faut *essuyer* ou *laisser passer* en attendant que le calme soit revenu. Le dictionnaire de l'Académie française spécifie en effet que *capricieux* se prend toujours « en mauvaise part ». Fantasque est son synonyme : c'est la bizarrerie par excellence, l'extraordinaire dans son genre. Qui avaliserait l'opinion d'un fantasque, qui oserait donner créance à la parole d'un capricieux ? S'il relève de l'humeur d'un sujet, certes il s'agit de la plus mauvaise, de la moins

²¹ Sur la poétique de Saint-Amant, voir Guillaume Peureux, *Le rendez-vous des Enfants sans soucy*, Paris, Champion, 2002, en particulier les chapitres 2, 6 et 7.

constante, de la plus noire²². Le caprice est le résultat d'un manque de gouvernement au sein des fluides qui régissent les passions, où la raison n'a plus de part, ou encore la *volonté irrégulière* qui pousse à commettre une action, sans qu'une apparence de raison ne la détermine.

Par ailleurs, l'indétermination de l'étymologie du terme « caprice » est à la mesure de son *étrangeté* : « Le mot *caprice* étoit nouveau du temps d'Henry Estienne, & il luy sembloit fort étrange²³. » Italianisme à la fin du XVI^e siècle, le caprice provient-il des cheveux qui se dressent sur la tête par grande frayeur (*capo riccio* : tête aux cheveux dressés), ou des bonds imprévisibles de la chèvre (*capra*) ? Outre l'incongruité des dérèglements de l'esprit, le caprice désigne un genre pictural, poétique ou musical, se caractérisant par la fantaisie et l'irrégularité qui en anime la production, voire l'originalité du sujet même sur lequel il roule (un « Mauvais Logement », un fromage : « le Cantal »...). Mais s'il s'agit d'un genre, c'est plutôt celui de n'en avoir pas : comment caractériser ce qui ne naît pas de la raison, ce qui n'est pas dirigé par les règles de l'art : « Caprice se dit aussi des pieces de Poësie, de Musique, & de Peinture, qui reüssissent plutôt par la force du genie, que par l'observation des regles de l'art, & qui n'ont aucun nom certain. St. Amant a intitulé quelques pieces, *Caprice*. »

Ainsi, Saint-Amant est pour Furetière l'exemple du (non-)genre capricieux ; mais cette exemplarité dépasse le seul usage du caprice comme genre poétique : en effet, le caprice est non seulement une *forme* poétique, imprévisible et dérégulée, mais également l'impulsion, la source de l'invention qui permet de la produire : le caprice est le *motif* de l'invention et l'*aspect* du génie, tout autant que le *résultat* de cette

²² La mélancolie est en effet des quatre humeurs la plus « instable », la plus dyscrasique : la question est très vaste, de la mélancolie dans sa relation à l'excellence des grands hommes (qui va du *Problème XXX, I* du pseudo-Aristote à Dubos et au-delà). Voir entre autres la traduction et le commentaire de Jackie Pigeaud du *Problème XXX, I, L'Homme de génie et la Mélancolie*, Paris, Rivages, « Petite Bibliothèque Rivages », 1988, Patrick Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire, op.cit.*, et Olivier Pot, *Inspiration et mélancolie : L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard, op. cit.*

²³ Voir Henri Estienne, *Deux dialogues du nouveau langage françois...*, éd. P.-M. Smith, Genève, Slatkine, 1980, p. 167 : « Comment ? Vous baste-il bien l'anime de trouver l'origine de ce mot, laquelle tant d'autres n'ont pu trouver ? » Le passage du dialogue est cité par G. Peureux, *Le rendez-vous des Enfants sans soucy, op. cit.*, p. 380, qui dresse par ailleurs une synthèse lexicographique du terme caprice entre la fin de la Renaissance italienne et le XVII^e siècle français. Voir en outre le numéro 69 (2004) de la revue *La Licorne*, dirigé par G. Peureux, consacré au caprice du XVI^e au XX^e siècle.

impulsion singulière. C'est pour cela que l'exemplarité du capricieux pose problème : comment, tout en étant à ce point déréglé et imprévisible, le capricieux peut-il être en même temps réduit à une régularité par laquelle l'exemple devient identifiable ? Singularité absolue, le capricieux ne peut davantage être l'exemple de lui-même, tant les saillies et les boutades conduisent ses actions sans règle et sans méthode, le rendant toujours *autre*.

Dans les saillies du caprice, la force du génie s'oppose aux règles de l'art : elle est à la source du dérèglement, de l'emportement des humeurs, du dévoiement de la raison. Comme tel, le génie capricieux relève d'un éthos de la singularité et de l'« authenticité²⁴ » : le caprice fait en effet preuve d'une double autorité absolue : d'une part, comme dérèglement de l'esprit et suspension momentanée de la raison, le caprice est le *détournement burlesque* de la noble fureur dont se réclament traditionnellement les poètes : la boutade capricieuse emporte le poète contre son gré et contre son dessein, dans une sorte d'immédiateté de l'inspiration poétique qui procure au poème l'aspect de la plus grande « naïveté » ; d'autre part, le caprice constitue paradoxalement une autorité que se donne le poète sur les règles de son art et sur la source même de son inspiration : il s'agit de l'exercice affirmé d'une liberté d'invention, qu'autorise un savoir absolu de tous les usages de la langue : le caprice est aussi une virtuosité qui s'apparente à l'improvisation. Ces deux aspects du caprice chez Saint-Amant, s'ils semblent relever du paradoxe, se concilient cependant si l'on considère le génie capricieux comme une posture poétique, qui construit la figure d'un poète à la fois inspiré et désinvolte.

C'est donc, en premier lieu, le caprice qui autorise les écarts et l'irrégularité poétiques, en un travestissement burlesque du *furor* poétique. L'élection divine qui distingue traditionnellement le poète à travers son enthousiasme est en même temps, on s'en souvient, une dépossession de ses facultés rationnelles, qui lui procure

²⁴ Voir l'article de Petra Strein, « L'idée d'authenticité dans le caprice poétique », *PFSCS*, vol. XIV, no. 26, 1987, p. 319-330. Cependant, je propose d'étendre la notion d'authenticité, en revenant à l'étymologie grecque du terme : *authentikos* qualifie un pouvoir et une autorité absolus, ou encore quelqu'un agissant par soi-même, et possédant par soi-même son autorité : d'où la garantie d'être inattaquable, et de là, en parlant des textes, leur originalité et leur « autorité ». L'authenticité du caprice ne relèverait donc pas seulement d'un « souci de sincérité » (P. Strein, p. 320), mais également d'une autorité « qui vient de l'intérieur » (*autos*) : c'est dans ce double emploi que j'entends l'authenticité capricieuse du génie poétique revendiqué par Saint-Amant.

symboliquement une valeur d'élection divine, mais qui s'oppose à l'expression de sa singularité, puisque la voix du poète est avant tout celle du dieu. Le travestissement opéré par le caprice cherche au contraire à rabattre la source de l'inspiration poétique sur la nature ou le génie du poète, ou encore, à désamorcer de façon burlesque la pompeuse noblesse du poète inspiré par la muse. Par exemple, dans *L'Avant-satire*, caprice du recueil de 1643, le poète met en scène les aléas de son inspiration à travers le caractère rétif de Pégase, qui rechigne à se faire « affourcher » :

D'où luy peut donc venir cét estrange caprice ?
Ha ! je le reconnoy, c'est le manque d'exercice,
Il ne fend plus de l'Air le vague precieux,
Et le trop de sejour l'a rendu vicieux
Ou-bien fasché de voir que ma Verve sacrée
Ne se sert plus de luy quand elle se recrée [...]
Il me veut tesmoigner le despit qui le ronge,
Et me fait connestre en son fremissement
Les bizarres transports d'un vif ressentiment²⁵.

Le Pégase satirique, abandonné trop longtemps au profit de la rédaction pieuse et véridique du *Moyse sauvé* (c'est la « Verve sacrée » dont il est fait mention dans ce caprice), témoigne de la mauvaise humeur et refuse de prendre son essor. Le noble cheval qui s'abreuve à la source de l'Hippocrène, figuration de l'inspiration poétique, est devenu *fantasque* comme un « asne ». La scène de ce caprice roule de manière pléonastique sur les caprices de l'inspiration. Devançant la critique assassine de Boileau, Saint-Amant montre que c'est contre son usage, sinon contre son génie, qu'il détourne sa verve satirique à la rédaction d'une épopée sacrée. Mais pareil à Rabelais dont la « dive bouteille » est le « vrai et seul Hélicon », la « fontaine caballine » et « l'unique enthousiasme²⁶ », le poète retrouve sa verve grâce à la fureur bachique : « Or sus donc à cheval, j'entens le bruit d'un verre / Qui heurtant contre un pot me r'anime à la guerre²⁷. » Si *L'Avant-satire* est le lieu de l'inspiration qui précède la satire à faire, il s'agit d'une inspiration déceptive, victime des caprices de Pégase, et ranimée par les signes de la beuverie à venir. Ces travestissements burlesques des

²⁵ Saint-Amant, *L'avant-satire. Caprice, Œuvres*, tome II, éd. cit., p. 210-211.

²⁶ Voir la Préface de l'Auteur du *Tiers livre*, in *Œuvres complètes*, Mireille Huchon éd., Paris, Gallimard, Pléiade, 1994, p. 349 : « Attendez que je hume quelque traict de ceste bouteille : c'est mon vray Helicon : c'est ma fontaine Caballine : c'est mon unique Enthousiasme. »

²⁷ Saint-Amant, *L'avant-satire. Caprice, Œuvres*, tome II, éd. cit., p. 211.

images poétiques destinées à illustrer le travail poétique désamorcent donc la noblesse des sources de l'inspiration, en montrant le dérèglement capricieux qui les anime.

Ailleurs, dans une *Épître diversifiée* adressée à Pierre des Noyers, le caprice est également associé à la figure de Pégase, pour mettre en évidence son indocilité :

Qu'y feroit-on ? Le Caprice m'emporte ;
Et quelquefois l'ardeur en est si forte,
Que tout ainsy qu'un Coursier indonté,
De quelque coup brusquement irrité,
S'est veu souvent, malgré son propre Maistre,
Aller hanir où tonne le Salpestre,
Et l'engager aux perils evidents
Des belliqueux et nobles accidents,
D'où par bon-heur il revient plein de gloire,
Et fait après haut sonner sa victoire,
Quoy qu'en son ame il en donne au hazart
La plus illustre et la meilleure part ;
Tel ce Demon, ce superbe Genie,
Picqué du Tan de la belle Manie
Qui le saisit, le possède, et l'esmeut,
Se precipite où l'aspre fougue veut ;
Et m'engageant, contre mon dessein mesme,
En des Dessesins d'une hauteur extrême²⁸.

L'indocilité de Pégase et le dérèglement poétique vont de pair, comme si la conduite du poème ne dépendait que de forces dont le poète ne détient pas les rênes. La réussite même de l'œuvre dépend des boutades et des soubresauts de la fureur, rendant la figure d'un poète tout à fait dépossédé de la conduite de son œuvre comme des honneurs qui lui en reviennent. L'immédiateté de l'inspiration se donne à lire comme si correspondaient temporellement les trois moments de l'invention, de la disposition et de l'élocution, rassemblés dans la mise en scène d'une improvisation poétique :

Or estant donc saisi de la Verve, sur le point que suivant mon conseil, nous avons fait apporter le Jambon & la Bouteille, & nous fortifions le cœur pour nous préparer à joüer des cousteaux ; & l'ardeur du bon Phebus eschauffant mon ame avant que ses rayons eussent éclairé mes yeux, je m'y laissai aller brusquement, à l'aspect des Estoiles qui nous

²⁸ Saint-Amant, *Epître diversifiée*, *Œuvres*, tome III, édition critique par Jean Lagny, Paris, Librairie Marcel Didier, 1969, p. 197, v. 249–250.

regardaient boire & fis, le Verre, & non la plume à la main, les premiers couplets de cette Piece²⁹.

Cette désinvolture à l'égard de l'activité du poète est à l'opposé du travail de polissage que demandera plus tard Boileau dans son *Art poétique* : l'occupation de poète n'est pas un *métier*, si l'on peut jouer sur l'équivoque du terme, mais en quelque sorte l'émanation immédiate et facile de la nature même du poète. Les vers composés *de génie* semblent plutôt être les boutades capricieuses d'un Génie, sans que n'y participent l'intervention directe du poète, ni même l'instrument qui en médiatise les emportements : le verre tient lieu de la plume. Le *furor* n'est pas tant le signe d'une élection (divine, naturelle), que d'un complet dérèglement, d'une altération momentanée et excessive dans la nature du poète (qu'il s'agisse de l'ivresse, de l'effroi, ou d'un détempérament mélancolique) ; comme tel, il n'est employé que comme l'altération de l'esprit ou l'égarement de la raison qui justifient les soubresauts du caprice poétique, et en gouvernement la démarche aléatoire. Pour Saint-Amant, il faut questionner, remettre en cause, reformuler, au fil du texte, le problème de l'inspiration, pour qu'il s'adapte à chaque circonstance, et redessine un génie nouveau, au gré des caprices qui surgissent dans l'esprit du poète.

En second lieu, le caprice relève de l'authenticité, parce qu'il se définit essentiellement comme un exercice libre et virtuose de la langue. Dans la Préface du *Passage de Gibraltar* (1640-1643), poème qualifié de « Caprice heroïcomique », Saint-Amant présente les qualités de ce genre hybride qui, importé d'Italie, n'est pas dans l'usage du public parisien. L'apparente naïveté dont il fait preuve, les écarts de sa conduite, demandent une judicieuse justesse dans ses assaisonnements, une finesse de goût et un à-propos, qui en font un aliment de choix pour les honnêtes gens :

Je veux bien que [la Naïfveté] y soit, mais il faut qu'elle soit entremeslée de quelque chose de vif, de noble & de fort qui la relève ; Il faut sçavoir mettre le sel, le poivre & l'ail à *propos* en cette Sauce, autrement au lieu de chatoüiller le goust & de faire espanouïr la ratte de bonne grace aux Honnestes-gens, on ne touchera, ny on ne fera rire que les Crocheteurs³⁰.

²⁹ *Ibid.*, p. 161.

³⁰ Saint-Amant, Préface du *Passage de Gibraltar*, *Œuvres*, II, éd. cit., p. 156.

À la finesse des palais correspond donc le juste dosage des épices. Le ragoût poétique doit être délectable (« Le principal but de la Poésie doit estre de plaire³¹... ») pour les seuls honnêtes gens, et non pour le vulgaire. Conséquemment, le caprice héroïcomique demande une disposition particulière de la part du poète, qui rend possible non seulement l'étonnement et la merveille que suscite le mélange des genres, mais aussi une constante justesse dans l'écart, que seule une parfaite habitude de la langue rend possible :

Il est vray que ce genre d'escrire composé de deux Genies si différens, fait un effet merueilleux, mais il n'appartient pas à toutes sortes de Plumes de s'en mesler ; & si l'on n'est Maistre absolu de la Langue, si l'on n'en sçait toutes les galanteries, toutes les proprietéz, toutes les finesses, voire mesme jusques aux moindres vetilles, je ne conseilleray jamais à personne de l'entreprendre. Je m'y suis pleü de tout temps parce qu'aymant la liberté comme je fais, je veux mesme avoir mes coudées franches dans le langage³².

L'effet du caprice relève donc de la « *merveille*³³ », dont il faut ici mentionner les éléments essentiels. La merveille est selon Furetière une « chose rare, extraordinaire, surprenante, *qu'on ne peut gueres voir ni comprendre* ». Proche en cela du miracle (les exemples d'usage, dans la suite de l'article, le démontrent), l'effet merueilleux provoque l'admiration et la surprise à la fois par son excellence et par son caractère extraordinaire. Dans la *Poétique* d'Aristote (6, 1452a), la chute de la statue de Mitys sur son assassin est un dénouement qui advient « contre toute attente » et relève en cela du « *thaumaston*³⁴ » : est-ce le résultat du hasard ou le juste châtiment des dieux ? C'est l'indécision quant à la cause de l'événement et la raison de son à-propos qui provoquent l'étonnement admiratif de la merveille. Dans une

³¹ *Ibid.*, p. 155.

³² *Ibid.*, p. 157. Saint-Amant se réclame poétiquement de l'autorité de Tassoni (*La Secchia rapita* a été publiée à Paris par Toussaint du Bray en 1622) et de celle du Tasse, et en particulier de la *Jérusalem délivrée*, traduite par Jean Baudoin en 1626. G. Peureux a montré (*op. cit.*, p. 159, n. 70) que les considérations de Saint-Amant sur le mélange héroïque et comique reprennent les arguments de la lettre dédicace de T. Du Bray dans son édition de la *Secchia rapita* : ces deux genres relèvent d'un génie fort différent, et la « merveille » réside dans leur heureux mélange.

³³ Sur la poétique de la merveille, voir Françoise Graziani, « Le miracle de l'art : Le Tasse et la poétique de la *meraviglia* », dans la *Revue des études italiennes*, tome XLII, nos. 1-2, 1996, p.117-139, Guillaume Peureux, *Le rendez-vous des Enfants sans soucy*, *op. cit.*, p. 141-179, et Teresa Chevolet, *L'idée de la fable, Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de Renaissance », 2007, p. 607-645, à qui j'emprunte le développement qui suit.

³⁴ Cité par T. Chevolet, *L'idée de la fable*, *op. cit.*, p. 608.

perspective philosophique, le *thaumaston* est l'émerveillement des hommes qui précède leur désir de connaissance³⁵. Double émerveillement de la merveille : tout autant désir de savoir, qu'effet de l'extraordinaire dans sa dimension kairotique. Bien que le *thaumaston* de la poétique aristotélicienne ne constitue qu'un ornement supplémentaire à la nécessaire vraisemblance qui doit régner dans le dénouement des tragédies, les poétiques de la Renaissance se sont appropriées cette notion, de manière à ce qu'elle devienne l'effet par excellence de la poésie, et en particulier des grands genres, qui ne se contentent pas de plaire, mais doivent aussi être admirés. Un critique italien, réfractaire à la surenchère provoquée par la merveille, résume bien la recherche de *surcroît* qu'elle implique :

Jadis, les lecteurs se contentaient d'une lecture de bonne qualité, puis ils voulurent l'excellence, après quoi ils désirèrent des merveilles et, aujourd'hui, ils cherchent des étonnements, puis, les ayant trouvés, même les étonnements les ennuiet et ils aspirent aux stupeurs et aux hébétudes³⁶.

Chez Saint-Amant, la merveille est liée à une esthétique de la variété et du mélange des genres, ce qui montre conséquemment un génie excellent, composé de plusieurs génies qui d'ordinaire sont opposés : le burlesque (du latin *burla*, le comique) et l'héroïque. L'étonnement admiratif qui constitue l'effet merveilleux n'est donc pas uniquement le produit de l'objet de la représentation, mais provient également du génie poétique qui en est la cause, heureusement et miraculeusement diversifié. Comme le spectateur de la *Solitude*, qui contemple à la fois les lieux variés décrits par le poème de même que le *lieu* unique et singulier qui leur donne le jour (l'imagination inspirée du poète), le public du caprice héroïcomique est agréablement étonné autant par la juste diversité des registres et par les ruptures capricieuses, que par la diversité du génie qui a su les tempérer et les accommoder si justement, avec tant d'à-propos.

³⁵ Par exemple, chez Aristote, *Métaphysique*, A, 2, 982 b 10-20 : « C'est l'étonnement qui poussa, comme aujourd'hui encore, les premiers penseurs aux spéculations philosophiques. [...] Or apercevoir une difficulté et s'émerveiller, c'est reconnaître sa propre ignorance. » Cité par Françoise Graziani, art. cit. p. 120.

³⁶ Tomasso Stigliani, *Lettere, in Opere scelte di G. Marino e dei Marinistini*, Turin, 1962, II, p. 135-136. Cité par Jeanne Goldin, « Jeux de l'esprit et de la parole. D'une rhétorique à un art de la pointe », in *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, Marc Fumaroli éd., Paris, CNRS, 1977, p. 132.

Le caprice se conçoit donc comme un degré supérieur de la maîtrise, et c'est en cela qu'il suscite l'admiration propre à la merveille, dont la double portée critique (puisque le spectateur admire à la fois l'objet de la représentation et le sujet représentant) en réduit cependant la force. Ce qui est admirable relève précisément de la virtuosité : le caprice est en effet comparé aux ballets grotesques, dont les bizarreries plaisent davantage que la magnificence des ballets de cour, dans lesquels le déroulement réglé est jugé moins admirable, parce que moins difficile et moins virtuose :

On peut dire qu'il est de ces Pièces comme de ces Balets grotesques, qui estant dancez d'ordinaire par les plus excellents Baladins sur les Airs du mouvement le plus admirable, plaisent plus aux Spectateurs, avec leurs habits estranges, leurs masques bizarres & leurs postures merveilleuses, que ne font ces Ballets sérieux, ces Moralitez muëttes, dont les desmarches sont trop ajustées, & où le plus souvent il ne se voit rien de beau que l'esclat & la magnificence³⁷.

Ainsi, le dérèglement du caprice et les écarts de langage qu'il fait naître ne sont pas aussi désordonnés qu'ils semblent à prime abord³⁸. Le caprice dérègle dans le sens où son *désordre* « se fait contre les lois » de la poésie, auxquelles il s'oppose de manière ostensible, en particulier dans les ruptures provoquées par « l'impétuosité de génie » du poète. Cependant, seule une maîtrise absolue de la langue et de ses usages permet les débordements virtuoses qui donnent l'apparence désinvolte d'un discours improvisé. Les « coudées franches avec le langage », superbe définition du « libertinage de plume » dont fait preuve Saint-Amant, constituent, par-delà l'usage commun de la langue et les références convenues de l'art poétique, un usage singulier, *authentique*, qui lui dicte ses propres lois et en détourne les lieux convenus. Et il n'est pas anodin que l'objet principal de ces détournements, outre les jeux de

³⁷ Saint-Amant, Préface au *Passage de Gibraltar*, éd. cit., p. 157-158. L'année suivant la première édition du *Passage de Gibraltar*, en 1641, Richelieu présente dans son nouveau théâtre à l'italienne du Palais-royal, le ballet de *La prospérité des armes de France*, qui marque un nouveau tournant dans l'histoire du ballet de cour : les représentations et les divertissements deviennent l'outil promotionnel de la majesté royale et de sa politique. Sur l'histoire des ballets de cour en France, voir Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV : 1642-1672, mises en scène*, Paris, Picard, 2005.

³⁸ G. Peureux affirme à cet effet, dans *Le rendez-vous des Enfants sans soucy*, *op. cit.*, p. 376 : « Les "caprices" de Saint-Amant, condamnés comme des pièces qui accordaient plus de place au génie et à la fantaisie qu'au travail, ne sont évidemment pas, au sens strict du terme, des poèmes composés en l'absence de règles ; ils procèdent au contraire d'une insensible tension entre l'exhibition du principe de liberté et un travail de contention qui rend possible, tout en la maîtrisant, cette liberté. »

langage et les mélanges génériques réévaluant les hiérarchies aristotéliennes, soit nul autre que le génie poétique tel que défini à la fin de la Renaissance, que le caprice travaille de l'intérieur pour l'adapter à l'esthétique de la diversité qui traverse tout l'œuvre de Saint-Amant. Le caprice n'est pas uniquement un genre hybride et inconstant, il est le *principe* de l'hybridité et de l'inconstance ; il ne se limite pas au seul domaine du style, il transcende les genres pour redessiner un génie toujours nouveau, au gré des circonstances et des « coudées franches » prises avec la poésie, son langage, ses lieux, ses formes. Ainsi, à travers le caprice tel que défini et employé par Saint-Amant, nous sommes à même de constater que la notion de génie dépasse elle aussi les lieux communs poétiques qui l'on vu naître dans la langue française. Ainsi retravaillé par le caprice, le génie devient le lieu d'une expression authentique, au double sens de la manifestation immédiate d'une singularité et d'une virtuosité librement affichée, qui prétend dicter ses propres lois à la régularité poétique. Faret disait dans sa Préface de 1629 que « l'ardeur d'esprit et l'impétuosité de génie » qui animent le poète, lesquelles « surprennent nos entendements et [...] entraînent tout le monde après elles » constituent la merveille d'un dérèglement réglé : elles ne sont en effet « jamais si dérégées qu'il [Saint-Amant] n'en soit toujours le maître ». « Il faut par miracle être fol sagement » disait à la même époque Théophile de Viau (en 1623), dans son *Épître à une Dame*³⁹. Le génie n'est pas qu'une *disposition* à la règle ; son excellence ne se mesure pas qu'à sa capacité à les bien appliquer, mais plutôt à les *assimiler* grâce à une maîtrise supérieure à la règle.

³⁹ Théophile de Viau, *Épître à une Dame*, in *Œuvres*, première partie, éd. Guido Saba, Paris, Nizet, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 353. Ou encore : « La reigle me desplaist, j'ecris confusément, / Un bon esprit ne faict rien qu'aisément. »

C) Assimiler la règle

1. L'habitude de la règle : la « manière » en peinture

Il ne suffit pas d'avoir du génie pour une science ou pour un art, ni d'en connaître les préceptes techniques qui en permettent la pratique efficace : à cette relation étroite entre l'art et la nature (et tous les paradoxes que cette relation implique) doit également s'ajouter une *habitude* à la fois pratique et culturelle, grâce à laquelle l'artiste, le poète ou l'orateur, tous les techniciens libéraux, sont en mesure de parvenir à la *maestria* de leur art, tellement intégré et digéré qu'il est devenu une *seconde nature*. L'habitude peut donc se comprendre comme la *réalisation* du génie, défini comme prédisposition, en ce qu'elle intègre en les confondant l'aptitude naturelle et l'ensemble des vertus acquises qui s'y greffent si naturellement qu'ils n'apparaissent « plus adoptifz, mais naturelz », comme le disait du Bellay à propos de la greffe des mots étrangers dans la langue vernaculaire. L'habitude est aux arts ce que l'usage est aux langues : ils relèvent, à des niveaux différents, du même processus de naturalisation et de digestion des vertus étrangères : formation du bon naturel, culture des « rameaux francz ».

L'ambivalence du terme montre bien combien l'« habitude » est à la fois une nature et une habilité acquises, ou plutôt avec toute sa charge paradoxale, une « nature acquise ». Selon le *Dictionnaire universel* de Furetière, l'habitude est tout aussi, en physique, synonyme de *tempérament*, qu'en morale, elle est associée à l'*accoutumance*, qui donne de la facilité à accomplir certaines choses avec toute l'aisance du naturel, ou bien encore une « connoissance » et une « familiarité » qu'on acquiert à la fréquentation des hommes ou des choses. Nature et seconde nature se confondent ; mais pour autant, l'habitude n'est pas synonyme de génie ou de naturel : c'est plutôt l'usage coutumier de l'habitude qui lui permet de s'actualiser dans l'aisance et la *maestria* : le génie est une disposition à la *maestria* ; l'art en est à la fois l'objet et le guide, tandis que l'habitude en est le moyen et l'accomplissement. Cicéron, dans *De inventione*, définit ainsi l'*habitus* :

Nous appelons façon d'être, *habitus*, une qualité morale ou physique constante et définitive, dans un certain domaine, comme la possession d'une vertu ou d'un métier, ou une science, quelle qu'elle soit, ou

encore une aptitude corporelle, qui n'ait pas été donnée par la nature, mais obtenue grâce à l'application et au travail¹.

L'habitude possède une double dimension éthique et technique², et c'est dans cette dernière acception qu'il s'agit ici de l'interroger, dans la mesure où c'est l'entraînement qu'elle suppose, la pratique constante d'un art et des préceptes qui le forment, qui permettent au génie (en tant qu'aptitude naturelle) de s'accomplir et de se réaliser dans sa perfection.

Le discours sur la peinture des premières années de l'Académie royale est sans doute l'un des meilleurs terrains pour illustrer et exemplifier la fonction unificatrice de l'habitude dans sa relation à l'art et à la nature, aux règles et au génie. Mais il s'agit d'un terrain complexe et particulièrement embroussaillé, dans la mesure où la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1648, n'est qu'une étape dans un long processus de valorisation et de défense de ces deux arts, processus qui vise à leur procurer le statut d'arts libéraux. Plus concrètement, la fondation de l'Académie est également un moyen, pour un petit groupe d'artisans distingués par les faveurs royales (ou désireux de s'en assurer), de se soustraire aux charges et aux obligations de leur corporation ou « maîtrise ». Mais les revendications symboliques des peintres et des sculpteurs se situent évidemment dans une stratégie politique plus générale, puisque l'Académie, placée sous le contrôle de Colbert, s'inscrit dans une mission de glorification de l'autorité royale³. L'un des éléments de cette stratégie de valorisation et de distinction est l'illustration du caractère intellectuel de la peinture et de la sculpture, qui se manifeste entre autres par la théorisation de ces arts et par la dévaluation de leurs aspects mécaniques⁴. Cette

¹ Cicéron, *De inventione*, I, 36 : « Habitum autem appellamus animi aut corporis constantem et absolutam aliqua in re perfectionem [...] non natura datam, sed studio et industria partam. » Traduction G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1991, cité par Francis Goyet, « La Notion éthique d'habitude dans les Essais : articuler l'art et la nature », MLN, Vol. 118, no. 4, 2003, p. 1070-1091.

² Comme le résume Francis Goyet, dans son article cité, « être vertueux, c'est être virtuose. »

³ Sur les circonstances (politiques et symboliques) de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, voir les *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Alain Mérot éd. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003.

⁴ Sur ces questions, voir Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, « Champs », 1999 et Bernard Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, la Bibliothèque des Arts, 1957.

théorisation prend la forme, à partir de 1668 et sous l'impulsion de Colbert, de conférences académiques publiées par André Félibien, qui écrit dans sa préface :

Comme l'instruction et le plaisir qu'on reçoit des ouvrages des peintres et des sculpteurs ne vient pas seulement de la science du dessin, de la beauté des couleurs ni du prix de la matière, mais de la grandeur des pensées et de la parfaite connaissance qu'ont les peintres et les sculpteurs des choses qu'ils représentent, il est donc vrai qu'il y a un art tout particulier qui est détaché de la matière et de la main de l'artisan, par lequel il doit d'abord former un Tableau dans son esprit, et sans quoi un Peintre ne peut faire avec le pinceau seul un ouvrage parfait, n'étant pas de cet Art comme de ceux où l'industrie et l'adresse de la main suffisent pour donner de la beauté⁵.

S'il faut distinguer les compétences théoriques et discursives des compétences manuelles et pratiques des peintres et des sculpteurs, il en résulte une dévalorisation des parties qui relèvent de leur « médialité ». Si on se concentre sur l'exemple de la peinture, les couleurs, le dessin, l'ordonnance, l'expression, seront ainsi considérés comme secondaires par rapport à la fable et à l'histoire, au sujet de la représentation, à son dessein. Cependant, elles demeurent essentielles dans l'évaluation et dans l'existence même de la peinture, ne serait-ce que comme support et médiation du discours et du sujet représenté ; mais tout ce qui relève de la « main » est aussi le lieu où la peinture déploie toutes ses grâces et ses charmes, par lequel elle peut tromper, plaire et émouvoir, en somme, être « éloquente ». Cette distinction entre la théorie (intellectuelle) et la pratique (manuelle) de la peinture entraîne une dichotomie qui s'est exprimée dans la querelle du dessein et du coloris, à partir des années 1670, querelle qui montre combien la valorisation de la libéralité de la peinture se fait au risque d'une dévaluation de ses aspects techniques et de sa matérialité. L'invention du sujet est l'activité par excellence du peintre accompli, parce que c'est par là qu'il est associé au divin, et qu'il n'est pas seulement imitateur de la nature, mais « *auteur ingénieux et savant*⁶ », au sens le plus noble du terme ; l'exécution reste secondaire, comme en témoignent les pratiques d'atelier, où le Maître est davantage inventeur

⁵ André Félibien, Préface aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667 [1668], in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. cit. p. 50.

⁶ *Idem*, p. 51.

qu'exécutant⁷. Il y a donc, dans les débats académiques sur la peinture des années 1660-1670, une dichotomie entre la théorie et la pratique qui constitue un moment propice (parce que problématique) pour exemplifier la fonction unificatrice de l'habitude entre ces deux aspects de la pratique artistique. Au centre de cette articulation, c'est la figure du génie qui sert à actualiser ce lien.

Dans le discours pictural c'est par le terme de « manière » que l'on désigne la notion générale d'habitude. La « manière » picturale est en effet liée à la fois à la maîtrise technique (dans son sens le plus mécanique : c'est une sorte de « savoir de la main »), et à l'intégration particulière, à la digestion des principes de l'art ; et de cette double maîtrise résulte une valeur qui sert de principe distinctif entre les différents peintres, et devient synonyme de « génie », dans son sens le plus érasmien, ce « *decorum peculiare* », notion clef de la querelle du cicéronianisme, dont Jean Lecoq, on s'en souvient, a montré l'importance dans la formation, tout au long de la modernité, d'une conscience de la singularité individuelle. En somme, c'est à travers la « manière », dans son sens le plus mécanique et le plus matériel, que s'exprime le « génie » des peintres en tant que principe distinctif : génie que le terme de « *main* », étymologiquement lié à celui de « manière », désigne de manière éloquente.

La double articulation de la notion de « manière » dans le discours sur la peinture (d'une part comme *habitude* de sa pratique mécanique, et d'autre part comme « génie », c'est-à-dire aptitude naturelle et intégration singulière d'une régularité technique), cette double articulation, donc, permet de mettre en évidence que l'apparente valorisation de la norme au XVII^e siècle recouvre dans les faits un rapport subtil entre un ensemble de valeurs, qui permet de concevoir aussi le libre jeu d'une singularité qui s'exprime à travers lui. La norme implique qu'elle soit intégrée dans les pratiques, et c'est dans cette intégration heureuse et aisée que l'aptitude naturelle du « génie » atteint son plus haut degré d'accomplissement :

Quand on excelle dans son art, et qu'on lui donne toute la perfection dont il est capable, l'on en sort en quelque manière, et l'on s'égale à ce qu'il y a de plus noble et de plus relevé. V** est un peintre. C** un

⁷ Voir Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste*, Paris, Minuit, 1993.

musicien, l'auteur de *Pyrame* est un poète : mais MIGNARD est MIGNARD ; LULLI est LULLI et CORNEILLE est CORNEILLE⁸.

Accomplissement, ou, mieux encore, retour à soi et à son naturel :

Combien d'art pour rentrer dans la nature ; combien de temps, de règles, d'attention et de travail pour danser avec la même liberté et la même grâce que l'on sait marcher, pour chanter comme l'on parle, parler et s'exprimer comme l'on pense, jeter autant de force, de vivacité, de passion et de persuasion dans un discours étudié et que l'on prononce dans le public, qu'on en a quelquefois naturellement et sans préparation dans les entretiens les plus familiers⁹ !

L'art n'est pas un éloignement de la nature, une trahison du génie, mais un *acheminement* vers la nature à travers le génie, qui n'est plus seulement une aptitude poussant vers la pratique d'un art, mais le *lieu* (avec sa toponymie : MIGNARD, LULLI, ...) de sa réalisation. Médée *devient* Médée par la réalisation de ses homicides ; Mignard (moins furieusement), par la visibilité de sa manière et de son habitude.

Habitude et manière sont en peinture conceptuellement liées. Roger de Piles, dans sa traduction du poème didactique de du Fresnoy, le *De arte graphica*¹⁰, donne en annexe, pour l'intelligence du traité, une explication des termes de peinture qui y sont employés. Au terme « Maniere », on peut lire cette définition :

Nous appellons Maniere l'habitude que les Peintres ont prise, non seulement dans le maniement du pinceau, mais encore dans les trois principales parties de la Peinture, Invention, Dessen & Coloris : & selon que cette habitude aura été contractée avec plus ou moins d'étude & de connoissance du beau Naturel & des belles choses qui se voyent de Peinture & de sculpture, on l'appelle bonne ou mauvaise maniere. C'est par cette *Maniere* dont il est icy question que l'on reconnoist l'Ouvrage d'un Peintre dont on a déjà veu quelque Tableau, de mesme que l'on reconnoist l'écriture & le stile d'un homme de qui on a déjà reçu quelque lettre. L'on dit mesme, connoistre les

⁸ La Bruyère, *Les Caractères*, « Du mérite personnel », 24, *op. cit.*, p. 164-165.

⁹ *Idem*, *Des jugements*, 34, p. 467.

¹⁰ Le *De arte graphica* de du Fresnoy a été composé à Rome, dans l'entourage de Poussin, dans les années 1635-1640, et n'a été publié qu'en 1668 par les soins du peintre Pierre Mignard, et aussitôt traduit et commenté par Roger de Piles. Bien que cette traduction comporte quelques écarts par rapport au texte latin de du Fresnoy, notamment en ce qui concerne l'importance du coloris dans l'art de peindre, je suivrai le texte et le commentaire de de Piles. Sur ces problèmes de traduction et les débats académiciens sur l'importance respective du dessein et du coloris, voir l'article de Louis-Joseph Salazar, « Rhétorique de la peinture : Charles Alphonse du Fresnoy », in *Hommage à Élisabeth Sophie Chéron : texte et peinture à l'âge classique*, René Démoris éd., Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1992, p. 87-94.

Manieres, pour dire connoistre de plusieurs Tableaux l'Ouvrage de chaque Peintre en particulier¹¹.

La « manière » est donc une triple habitude : elle est à la fois une *habitude pratique* de la partie mécanique de l'art de peindre (le « maniement du pinceau »), une *habitude technique* ou une intégration des trois parties de l'art (« invention, dessein, coloris »), et une *habitude de fréquentation* des modèles d'invention, aussi bien ceux qui se voient dans la Nature, que les œuvres des grands maîtres. La « manière » du peintre est donc la somme d'une triple intégration : habilité mécanique, compétence technique, connaissance culturelle du beau ; et ces trois aspects de la « Maniere » constituent ensemble la marque distinctive des ouvrages d'un peintre, son « stile ». C'est aussi en comparant les manières que l'on peut distinguer, toujours selon de Piles, les copies des originaux ; mais il arrive parfois que les copies soient faites avec tant de ressemblance, que même les plus grands connaisseurs s'y laissent tromper : ainsi du portrait du pape Léon X, par Raphaël et Jules Romain, qui avait été copié par André del Sarte avec une telle ressemblance qu'il a trompé jusqu'à Jules Romain, auteur des drapés du portrait papal. Celui-ci, constatant la supercherie, est forcé d'estimer le copiste plus encore que l'original (Raphaël), tant la manière est l'expression même de la singularité d'un peintre : « car il n'est pas naturel d'imiter un si excellent Homme, jusqu'à tromper¹². » Copier jusqu'à tromper la manière d'un Maître n'est pas naturel et relève du prodige, parce qu'il s'agit précisément du mélange d'un bon naturel, de sa maîtrise technique et de son éducation et de sa culture, mélange et tempérament qui permettent de distinguer le Maître des autres peintres. La « manière » relève à la fois de l'inné et de l'acquis, dans les deux sens que possède l'habitude : c'est la vertu dans son plus haut degré d'achèvement, à la fois comme principe de valorisation et comme principe distinctif : tel tableau est « dans la bonne manière », ou encore « de la manière de... ». Ainsi, la manière en peinture est tout autant une norme générale d'évaluation qu'une marque

¹¹ Roger de Piles, *L'Art de peinture de C. A. du Fresnoy*, traduit en français et enrichi de remarques, augmenté d'un dialogue sur le coloris [1673], Genève, Minkoff Reprint, 1973, n. p.

¹² L'anecdote, tirée de Vasari, est racontée par Roger de Piles dans *l'Idée du peintre parfait*, [attribué par erreur à André Félibien], Genève, Slatkine reprints, 1970 [édition de Londres, David Mortier, 1708], p. 76-77.

de singularité ; elle est la manifestation visible de l'habitude, son actualisation sensible, en somme, une *expérience du génie*.

2. Les « brusques fiertés » du génie

C'est un poème didactique de Molière qui permet le mieux d'illustrer le rôle complexe de la manière picturale dans sa relation au génie et aux règles de l'art. En 1666, Pierre Mignard dévoile au public la coupole à fresque qu'il a peinte dans l'église du Val-de-Grâce, qu'Anne d'Autriche avait fait ériger comme *ex voto* après la naissance du dauphin.

Mignard, récemment revenu d'Italie, maître de la maîtrise de Saint-Luc, représente très bien les anciennes structures contre lesquelles l'Académie royale revendique de plus en plus de pouvoirs, notamment en matière de formation des jeunes peintres. En 1663, un arrêt stipule « Que tous ceux qui se qualifieraient alors de ses [c'est-à-dire Louis] peintres et sculpteurs seraient tenus de s'unir et de s'incorporer incessamment au corps de l'adite Académie Royale, avec défenses à tous ses peintres et sculpteurs qui ne seraient pas de ladite Académie de prendre la qualité des peintres ou sculpteurs de S. M.¹³ ». Au moment où il travaille à la fresque du Val-de-Grâce, Mignard est en droit de se réclamer « Peintre ordinaire de la Reine Mère », et allègue la charge de ses occupations pour éviter de se joindre à l'Académie, ce qui le place évidemment dans une posture irrégulière par rapport au pouvoir royal. C'est ce pouvoir royal que représente Charles Perrault dans le poème allégorique *La Peinture* publié en 1668, qui appelle les peintres du royaume, et en particulier Charles Le Brun, à s'employer essentiellement à la glorification du roi :

Nymphes c'est en ce temps que le bel art de peindre
Doit monter aussi haut que l'homme peut atteindre,
Et qu'au dernier degré les Pinceaux arrivez
Produiront à l'envy des tableaux achevez,
Tableaux, dont toutefois l'ample, & noble matière,
Que le Prince luy seul fournira toute entière,
Encor plus que l'art mesme aura de l'agrément,

¹³ Cité par Jean-Marc Poiron, « Élisabeth Sophie Chéron et *La coupe du Val-de-Grâce* », in *Hommage... op. cit.*, p. 20.

Et remplira les yeux de plus d'étonnement¹⁴.

Ainsi, le « Favory de la Nymphé Peinture » doit tout entier s'employer à glorifier le favori des dieux, puisque c'est au roi seul qu'il doit toute sa renommée et qu'il s'inscrira dans le temps et la mémoire :

Mais le Brun, si le temps dans la suite des âges,
Loin de les effacer embellit tes Ouvrages,
Et si ton art t'élève au comble de l'honneur,
Sçache que de Loüis t'est venu ce bonheur¹⁵.

La peinture est en somme pour Perrault une activité aux fins essentiellement politiques : le peintre est au service de la gloire royale et n'existe que par elle ; il en est l'instrument, il en est l'ouvrier ; par son génie, son destin est attaché au roi dont il célèbre les lumières, afin que la postérité puisse en bénéficier autant que l'heureux Siècle qui l'a vu resplendir¹⁶. Avec *La Peinture*, Perrault veut donner le ton à une Académie qui se constitue, montrer l'ampleur et la haute visée de ses devoirs. Son discours pour le moins centralisateur, affirmant de très haut que seuls les membres de cette assemblée possèdent les « saints mystères » de la nymphé, n'était pas sans provoquer de vives réactions en périphérie.

a. Une « école ouverte » : exemplarité de Mignard

C'est en effet dans ces circonstances que Molière (alors en pleine affaire du *Tartuffe*¹⁷) publie, en 1669, un poème à la fois didactique et épédictique, destiné à la louange de Mignard et de la fresque du Val-de-Grâce¹⁸. Suivant de près la récente

¹⁴ Charles Perrault, *La Peinture, poème* [1668, permission du 10 décembre 1667], éd. Jean-Luc Gauthier-Gentès, Genève, Droz, 1992, p. 101. C'est en ce sens que la peinture d'histoire occupe le sommet de la hiérarchie des genres établie par Perrault dans son poème, excluant celui de la peinture religieuse, genre dans lequel s'inscrit la *Gloire* de Mignard, ce que Molière met par ailleurs en évidence dans sa louange de la fresque.

¹⁵ *Ibid*, p. 127.

¹⁶ Voir *La Peinture*, p. 129 : ce passage confirme la conception temporelle paroxysmique proposée par Charles Perrault : l'évolution graduelle de l'Histoire trouve son *achèvement* dans le siècle de Louis, puisque la postérité continuera à être éclairée par son exemple. Le Ciel, par la même volonté, donne au monde un Héros et des « hommes merveilleux » capables de faire durer Sa mémoire dans les siècles futurs. On retrouve là les arguments modernes, qui seront développés dans le *Siècle de Louis le Grand* en 1687 et dans les *Parallèles des Anciens et des Modernes*, entre 1688 et 1698.

¹⁷ La comédie a été autorisée le premier février 1669, peu après la publication du poème de *La Gloire du Val-de-Grâce*.

¹⁸ Bien qu'il ne soit pas certain que Molière réponde directement au poème de Perrault, il demeure manifeste, notamment à travers leur dispositif éditorial et la concurrence de leurs enjeux respectifs, que ces deux poèmes s'inscrivent dans des stratégies opposées. Par ailleurs, la réponse anonyme au poème

traduction française que de Piles a faite du *De arte graphica* de du Fresnoy, *La Gloire du Val-de-Grâce* est destinée à mettre en évidence la compétence à la fois technique et théorique de Mignard, qui se manifeste non pas par des traités théoriques ou des conférences académiques, mais dans « l'ample théâtre » de la fresque¹⁹. Ce poème didactique de Molière pose donc un double problème de légitimité : d'une part, en faisant la louange d'un peintre qui refuse de se soumettre aux prérogatives de l'Académie, et, d'autre part, en se posant comme poète *et* connaisseur de l'art de peindre, Molière entre en concurrence avec la production théorique de l'Académie, dont les premières *Conférences* ont justement été publiées en 1668, par Félibien. Ce double problème de légitimité est résolu grâce au plan du poème de du Fresnoy traduit par de Piles, qui sert de trame de fond à l'élaboration de la partie du discours théorique, et par une stratégie de mise en évidence de ces éléments théoriques, qui se *rendent visibles* à même la fresque. Pour autant, le savoir pictural qu'il s'agit de mettre en discours n'est pas inscrit dans une tradition théorique, comme c'est souvent le cas des arts poétiques, qui depuis Horace s'inscrivent dans la lignée de la poétique aristotélicienne et en font plus ou moins le commentaire. Il ne s'agit donc pas pour Molière de montrer la conformité de la *Gloire* de Mignard à un art pictural qui aurait permis sa naissance, mais plutôt de constituer un art de peindre *à partir de sa régularité même*. La *Gloire* est ainsi un *exemple* au sens le plus fort d'un *modèle original* qui est *proposé à l'imitation*, et c'est à partir de cette exemplarité originale qu'il est possible d'élaborer la régularité de la théorie.

de Molière, attribuée à la peintre et poétesse Élisabeth-Sophie Chéron, œuvrant dans le clan le Brun, montre bien que la lutte entre Mignard et Le Brun se déroule aussi sur le plan de la publication de pièces de circonstance, galantes ou burlesques, destinées à un public plus ou moins restreint : la publication des poèmes de Molière et de Perrault est très soignée, enrichie de gravures, tandis que le poème de Chéron, lu dans les salons, n'a été imprimé que dans un recueil de mélanges au début du XVIII^e siècle. Voir l'ouvrage collectif consacré à la peintre E. S. Chéron, *Hommage à Élisabeth Sophie Chéron*, cité.

¹⁹ Molière, *La Gloire du Val-de-Grâce*, Paris, J. Ribou, 1669 (privilege du 5 décembre 1668), 24 p., in-4^o ; le même poème est également publié chez Pierre le Petit en 1669, et augmenté de deux gravures de Chauveau d'après Mignard : la gravure liminaire représente un peintre, conduit par Minerve à la fontaine Hippocrène, entourée des neuf Muses au-dessus desquelles trône Apollon ; la gravure qui clôt le poème représente le Temps montrant au peintre la Vérité, qui sert de modèle à un apprenti, sous la conduite d'une femme tenant une palette de couleurs, laissant en retrait l'équerre, la règle et le compas. Le dispositif iconographique de cette seconde édition illustre parfaitement le double fonctionnement du génie et de l'habitude dans l'art de peindre : les vertus naturelles du peintre (inspiration et jugement), jointes aux aptitudes techniques si bien intégrées à sa pratique qu'elles sont laissées en retrait, se manifestent à la fois par l'émulation qu'il entraîne, et par sa durée dans le temps et la mémoire-vérité.

Le poème de Molière se donne donc à lire non seulement comme un traité didactique à la manière des arts poétiques ou picturaux, mais aussi comme un « lieu » théâtralisé qui lui sert d'illustration, théâtre où prennent corps à la fois l'excellent naturel du peintre, son savoir théorique et sa compétence technique. La fresque de Mignard est un « éclatant morceau de sçavante Peinture », mêlant l'*éclat* qui provoque son admiration (son *lustre*, son *brillant*) à l'évidence visible du savoir technique qui s'y déploie. L'éloquence théorique de la fresque de Mignard est pour ce faire inversement proportionnelle au mutisme du peintre, de sorte que la théorie picturale est en même temps une *ekphrasis* de la fresque du Val-de-Grâce.

En effet, lorsque le poète interpelle le peintre pour lui demander d'où provient son excellence, Mignard se tait, et préfère cacher les secrets de son art :

Dy-nous, fameux Mignard, par qui te sont versées
Les charmantes beautez de tes nobles pensées ;
Et dans quel fonds tu prends cette *variété*
Dont l'esprit est surpris, & l'œil enchanté ?
Dy-nous quel feu divin, dans tes *fecondes* veilles,
De tes expressions enfante les merveilles ?
Quel *charme* ton pinceau répand dans tous ses traits ?
Quelle force il y mesle à ses plus doux attraits ?
Et quel est ce *pouvoir*, qu'au bout des doigts tu portes,
Qui sait faire à *nos yeux* vivre des choses mortes,
Et d'un peu de mélange, & de bruns, & de clairs,
Rendre esprit la couleur, & les pierres des chairs ?

Molière met donc en place un réseau de vertus par lequel il s'agit de montrer l'excellence de la nature du peintre qui se réalise dans l'efficacité de son art : variété, fécondité, grâce, énergie. En somme, le poète demande à Mignard d'expliquer l'origine de son génie, comme si cette origine constituait la clef pouvant expliquer à elle seule la perfection de la fresque. Mais cette origine, comme d'ailleurs toute origine, demeure dans l'ombre et le silence, inaccessible à la raison et à la parole ; et comme « les plus belles choses ne se peuvent souvent exprimer faute de termes²⁰ », Mignard se tait et ne donne pas la clef de ces célestes énigmes. Mutisme du peintre à propos des arcanes qui sont à la source de son art ; impossible parole qui ne peut décrire l'origine du génie ; secret jalousement gardé d'un art savant, aux allures

²⁰ Dufresnoy, *Art de peinture*, v. 61 ; remarque, p. 120.

alchimiques. Cette mise en scène est précisément ce qui justifie l'usage de l'*ekphrasis*, qui prétend expliquer « jusqu'au bout²¹ » ce que la parole du peintre ne pouvait pas dire. Car le silence de Mignard est comblé par l'éloquence de son pinceau :

Mais ton Pinceau s'explique, & trahit ton silence.
Malgré toy de ton Art il nous fait confidence,
Et dans ses beaux efforts à nos yeux étalez,
Les mystères profonds nous en sont révélez.
Une pleine lumière icy nous est offerte,
Et ce Dome pompeux est une école ouverte,
Où l'ouvrage faisant l'office de la voix,
Dicte de ton grand Art les souveraines loix.

Le poète multiplie les occurrences des signes de l'évidence procurée par l'éloquence visible du pinceau de Mignard, qui « nous dit fortement », « nous expose », « nous apprend », « nous enseigne », « nous montre », « nous dicte », etc., s'inscrivant ainsi dans un vaste réseau sémantique de l'*explicatio*. L'exemplarité de la *Gloire* de Mignard se constitue par une double évidence : celle du « génie » de Mignard (« beau », « vaste », « vigoureux » et « grand » : le poème multiplie les épithètes), et celle de son savoir technique, de sa régularité ; et c'est dans l'union de ces deux mérites que se trouve la plus grande marque d'excellence du peintre. Ce qui est exemplaire doit rester rare, et la suprême rareté de Mignard se trouve cristallisée dans sa pratique de la peinture à fresque, dont l'exécution démontre, par les prouesses techniques qu'elle suppose, la maturité achevée de son génie, c'est-à-dire l'heureux tempérament du talent naturel et de l'étude.

b) *La fresque, art kairotique*

Peindre à fresque constitue la technique la plus difficile, en ce qu'elle demande la plus grande maîtrise de l'art de peindre²². Il faut rappeler que cette technique consiste à appliquer les couleurs directement sur un enduit frais, étendu sur

²¹ Voir Barbara Cassin, article « Description » dans le *Vocabulaire européen des philosophies*, Barbara Cassin dir., Paris, Seuil-Le Robert, 2004.

²² Félibien, dans ses *Principes de l'architecture, de la peinture et de la sculpture* de l'édition Jean-Baptiste Coignard de 1676, reprend les mêmes caractéristiques décrites par Molière à propos de la fresque : « De toutes les sortes de Peintures qui se pratiquent aujourd'hui, écrit-il, il est certain que c'est dans celles que l'on fait à Fresque qu'un excellent Ouvrier peut faire paroître plus d'Art, & donner davantage de vivacité à son ouvrage » : Livre III, chapitre IV, p. 397.

la surface à peindre, d'où le nom italien *al fresco*. Cette méthode, contrairement à l'huile, interdit les retouches, fixe à jamais le coup du pinceau, qu'il soit heureux ou malheureux. En revanche, les « paresseuses de l'huile » « s'accrochent » aisément au peintre sans talent et sans étude. Le temps que procure l'huile est un « secours » au « tardif génie », au « peintre chancelant », affirme en effet Molière. La peinture n'est pas comme la poésie ; et contrairement à ce que disait l'Alceste du *Misanthrope*, le temps, en l'occurrence, fait *tout* à l'affaire, « Et ce qu'on ne fait pas en vingt fois qu'on reprend, / On le peut faire en trente, on le peut faire en cent ». Le peintre médiocre peut se hâter lentement : vingt fois sur le métier, remettant son ouvrage, il peut polir ses traits, et maladroitement « tâtonner » jusqu'à ce qu'il parvienne à la justesse souhaitée.

Mais la Fresque est pressante, & veut sans complaisance
Qu'un Peintre s'accroche à son impatience ;
La traite à sa manière, & d'un travail soudain
Saisisse le moment, qu'Elle donne à sa main.
La severe rigueur de ce moment, qui passe,
Aux erreurs d'un Pinceau ne fait aucune grace.
Avec elle il n'est point de retour à tenter ;
Et tout au premier coup se doit executer.
Elle veut un Esprit, où se rencontre unie
La pleine connoissance avec le grand génie ;
Secouru d'une main prompte à le seconder,
Et maîtresse de l'Art jusqu'à le gourmander ;
Une main prompte à suivre un beau feu qui la guide,
Et dont, comme un éclair, la justesse rapide
Répande dans ses fonds, à grands traits non tatez,
De ses expressions les touchantes beautés²³.

Peindre à fresque demande l'accord de la plus grande technique et du plus grand génie, et c'est par l'assurance de la *main* qu'apparaît la justesse de ce rapport ; aucune technique ne relève plus à la fois du grand génie et de l'habitude d'une technique intégrée que celle de la fresque, parce que l'artifice de la retouche ne peut masquer l'insuffisance des génies petits et tardifs, d'une technique non maîtrisée : le peintre apparaît sans fard derrière le geste même de cette « main », qui réunit les dispositions de la naissance et les connaissances acquises par l'usage et l'habitude. En somme, la peinture à fresque est la monstration immédiate de la *manière* du

²³ *Ibid.*, p. 20.

peintre, l'« heureux tempérament » de l'art et de la nature²⁴. La peinture à fresque est l'art *kairotique* et *eustochique* par excellence, puisqu'elle implique un triple rapport au temps, à la connaissance et à la bonne nature, qui seul permet au peintre de « s'accommoder à son impatience » :

La Fresque, dont la grace à l'autre préférée
Se conserve un éclat d'éternelle durée :
Mais dont la promptitude, & les brusques fiertez
Veulent un grand genie à toucher ses beautez²⁵.

La donnée temporelle qu'implique la peinture à fresque ne se limite donc pas à la « sévère rigueur du moment » poïétique : puisque son « éclat » est d'une « éternelle durée », le trait du peintre, inscrit dans le fragile instant de son exécution risquée, s'adresse directement à la Postérité qui en est le dépositaire et le juge.

La technique à fresque, telle que théorisée par Molière, cristallise donc la tension entre l'instant décisif du trait de peinture et sa fixation dans la durée incommensurable des siècles, entre la promptitude de l'occasion poïétique et l'éternité de sa réception esthétique.

Les règles de l'art ne sont pas pensées comme une invention que l'homme vient plaquer artificiellement sur la nature afin de régulariser ses pratiques, elles sont au contraire le fruit d'observations et de déductions, la nature elle-même mise en discours, réduite par cette opération empirique à une règle de conduite *qui doit guider la nature à revenir à elle-même*. La règle, pour trouver son plus haut degré d'efficacité (comme d'ailleurs le savoir en général), doit être digérée, assimilée à la nature de celui qui la met en pratique. Ce n'est que grâce à cette assimilation que la règle pourra être dépassée, comme s'il s'agissait là de son *telos*, de sa finalité même, et que l'aptitude naturelle du génie était, au final, une aptitude à dépasser ce pour quoi il est né.

²⁴ C'est d'ailleurs précisément cette *manière*, et donc cette singularité de Mignard, que la riposte du clan Le Brun au poème de Molière s'emploie à remettre en cause : en effet, le poème attribué à Élisabeth-Sophie Chéron insiste, après l'énumération de ses fautes techniques et contre la vraisemblance, sur les « larcins » de Mignard aux peintres Italiens : par exemple, « Je vais trouver dedans ces lieux / Plusieurs figures dérobées ; / Que Mignard s'est appropriées / Qu'il a peintes comme il a pu / Et qui ne sont pas de son cru. » *In La Coupe du Val-de-Grâce*, éd. cit., p. 36

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

D) Dépasser la règle : le cas du Sublime

1. La crise de la régularité

Comme l'a montré Furetière, les « anomalies » constatées dans les cycles astronomiques n'invalident pas la régularité générale à laquelle les corps célestes sont soumis ; cependant, il demeure certain que l'apparente permanence du ciel connaît aussi ses écarts et ses irrégularités. Ainsi en est-il du ciel de la poésie, traversé de loin en loin par les éclairs du génie, par les astres filants, sublimes comme la naissance et la chute des mondes. Derrière la rigueur de la seconde moitié du XVII^e siècle, qui revendique l'universalité de ses lois et la pertinence de ses préceptes, point aussi une réflexion sur l'impermanence des astres et sur la fulgurance des éclairs.

En effet, la régularité poétique montre très tôt l'insuffisance de son étendue, et la rigueur de la théorie, confrontée aux observations de l'expérience, demande à être assouplie, non seulement parce que les principes généraux ne peuvent convenir entièrement aux particularités de la pratique, mais aussi parce qu'une règle qui n'implique pas son dépassement pourrait être pratiquée par tout le monde, ce qui aurait pour effet d'en invalider toute valeur de rareté et de distinction. On a vu que le génie tient lieu de valeur distinctive et discriminatoire en se définissant comme une aptitude naturelle qui permet la digestion et l'habitude de la règle. L'aptitude naturelle est ainsi une *tension* vers la règle, qui elle, demande en retour à être assimilée de manière à paraître naturelle : c'est cette circulation qui ordonne la triade *ingenium-doctrina-usus*, dans laquelle la notion de génie se trouve impliquée en occupant le *lieu* de l'*ingenium*. Dans cette triade, l'usage, ou l'habitude de la règle est la *preuve* rétroactive de l'aptitude naturelle, la *marque* du génie.

Le génie n'est cependant pas univoquement une *puissance* en vue de la réalisation d'une régularité, mais il peut aussi représenter au contraire une *volonté de dérèglement* : la poésie capricieuse de Saint-Amant, par ses ruptures et ses écarts, par sa recherche d'admiration et du merveilleux effet de sa virtuosité, montre bien que le génie peut également justifier et légitimer une pratique qui s'inscrit contre la régularité poétique. Il s'agit davantage d'une virtuosité que d'une opposition, et l'effet recherché est l'admiration et la merveille ressentis à la vue d'une volte périlleuse et d'une cabriole extravagante. Si le génie comme talent naturel se conçoit

comme *puissance* pour l'assimilation de la règle, la règle, en retour, est déduite de la nature : c'est le « bon sens réduit en principe », et « la nature réduite en méthode » ; à l'inverse, le dérèglement poétique est volontiers qualifié d'extraordinaire et de merveilleux par ses défenseurs, et le génie qui en est la cause relève tout autant du prodige que de l'admirable. Naît alors une tension au sein de laquelle la régularité poétique est l'objet d'une crise, qui se recristallise dans les années 1670, après avoir connu de nombreux épisodes de querelles (affaire Théophile de Viau, Querelle des *Lettres* de Balzac, Querelle du *Cid*), au sein desquelles la question de la régularité (poétique, stylistique, morale) est au centre des préoccupations. Si elle se manifeste, chez Rapin, en premier lieu comme une nécessité absolue pour réussir dans la voie épineuse de l'*utile dulci*, on a vu à travers la genèse des *Réflexions* que la régularité poétique est remise en cause à travers les deux instances qui tendent à cette époque à revendiquer leur autonomie : le génie et le public. Cette autonomie fait naître la possibilité d'une relation immédiate entre l'une et l'autre, non médiatisée par la régularité qui en régit les échanges, et par l'institution académique naissante qui assure en même temps la dimension politique de ce lien.

À l'apparition d'une nouvelle instance de consécration des ouvrages d'esprit correspond la naissance d'un *goût*¹ nouveau, et c'est en fonction de cette nouvelle réalité que Rapin adresse à Bussy ses *Réflexions* afin d'en obtenir la censure, et qu'il amende de nombreuses critiques à l'égard des modernes, dans la seconde édition de son ouvrage, en 1675. Parallèlement, l'*Art poétique* de Boileau et le poème didactique de Molière sont publiés tout d'abord dans l'espace mondain des salons, dans une forme élégante et versifiée, qui se distingue du traité suivi à l'usage des savants. S'il faut faire preuve de savoir ou énoncer des préceptes, il faut le faire avec cette même grâce que l'on réclame partout. Boileau, qui critiquait les dérèglements capricieux² de Saint-Amant, fait cependant preuve d'une certaine forme de caprice dans la rédaction même de son *Art poétique*, mêlant satire et doctrine, historiettes et

¹ Bouhours se sent encore la nécessité, en 1688, de préciser après tant d'autres « ce que c'est que le goût en matière d'esprit » : son emploi au figuré, « qui est une métaphore », fait encore l'objet d'un ajustement à l'usage, et la nouveauté de l'instance gustative fait naître à la fois la nouveauté des ragoûts et, lexicalement, la nouveauté du terme qui en décrit le jugement.

² Cf. le Chant III : « Un Poème excellent, où tout marche, et se suit, / N'est pas de ces travaux qu'un caprice conduit... », éd. cit., p. 176.

préceptes : « Dans Florence jadis vivoit un Medecin... » : ce sont ces ruptures de ton et de propos, cette jointure du « plaisant et de l'utile » qui cherchent à faire de la « doctrine » un objet également délectable et nécessaire. Cependant, cette régularité ne semble pas suffire à rendre compte de tous les phénomènes de réception des discours, ni pouvoir circonscrire entièrement toute l'activité créatrice désormais régie par la figure du génie, et c'est dans ce sens que l'on peut constater une crise de la régularité au même moment où la règle poétique semble s'affirmer avec le plus de force, systématiser son emprise sur l'invention artistique. Ce double rapport à la régularité apparaît en effet dès lors que l'on s'intéresse aux replis des textes et aux problèmes qui les travaillent.

C'est dans ce contexte que, parallèlement à la publication des *Satires*, des *Épîtres*, du *Lutrin*, de l'*Art poétique* et autres « œuvres diverses » de Boileau, paraît aussi le *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours*, traduit de celui que l'on désignait alors par le nom de Longin³. Le Sublime, tel qu'il a été traduit et théorisé par Boileau, a connu une fortune européenne souvent mise en lumière par la critique⁴, en particulier en raison de l'importance qu'il a eue dans les théories esthétiques du XVIII^e siècle : de Burke à Kant, en passant par Diderot⁵, il se caractérise par l'impétuosité de ses effets, par la force des passions qu'il engendre, mais aussi par le lien étroit qu'il entretient avec la notion de génie. Le génie ne s'encombre pas des règles pour atteindre au sublime, selon l'axiome de l'article « Génie » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « Les regles & les lois du goût donneroient des entraves au génie ; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand⁶. » Ainsi, génie et sublime se trouvent liés non seulement par la

³ Pour ce qui est de l'identité de l'auteur du *Peri Hupsos*, je renvoie à l'avant-propos d'Henri Lebègue, dans les éditions des Belles Lettres (Paris, 1952). Par commodité cependant, et suivant l'ancien usage, je désignerai l'auteur du traité par le nom de Longin, puisque je ne m'intéresserai pas tant aux circonstances de sa composition, qu'à celles de sa réception au XVII^e siècle.

⁴ Voir en particulier les ouvrages de Baldine Saint-Girons : *Le sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquières, 2005, celui de Sophie Hache, *La langue du ciel : le sublime en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2000, et celui de Jules Brody, *Boileau and Longinus*, Genève, Droz, 1958. Un numéro de la *RHLF* a également été consacré au Sublime en 1986, sous la direction de René Pomeau.

⁵ Burke, *A philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757 ; Kant, *Kritik der Urteilstkraft*, 1790 ; par ailleurs, Diderot a écrit de nombreuses pages sur le sublime, notamment dans son *Salon* de 1767.

⁶ Saint-Lambert, article « Génie », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts et des sciences et des métiers*, 1757.

valeur d'éminence qui leur est communément associée, mais aussi parce que cette éminence suppose un rapport de dépassement vis-à-vis de toute régularité. Il s'agit donc de questionner la formation de ce double rapport à la règle du génie et du sublime, tel qu'il sera articulé dans les théories esthétiques au XVIII^e siècle, en limitant toutefois l'enquête aux premiers moments de sa formulation (puisque la question serait trop *vaste* pour en faire ici une étude suffisamment approfondie).

2. Sublime et style sublime : Boileau créateur d'équivoque

Matériellement, si l'on ne considère que la page titre de la première édition des *Œuvres diverses* de 1674, le *Traité du Sublime* ne fait pas le pendant de *L'Art poétique* (lequel n'est pas mentionné dans la page titre de la première édition des *Œuvres diverses*) mais, à titre de traduction, il se distingue plus généralement des autres œuvres de l'auteur. Encore moins est-il publié « en annexe » à *L'Art poétique* : la traduction du traité et les premières remarques (philologiques) qui l'accompagnent occupent plus du tiers des *Œuvres diverses*, et le Sublime sera constamment défendu, redéfini (dans la mesure où il est définissable) et largement commenté par Boileau jusqu'en 1713, date de l'édition posthume de ses œuvres complètes. Le terme « sublime » est rarement employé dans *L'Art poétique*, et, comme c'est le cas pour le génie, principalement par antinomie, comme contre exemple de la perfection recherchée dans les ouvrages poétiques. Il faut, dit Boileau, éviter les tours affectés et les termes pompeux dénués de la grandeur des choses, qui donnent au poète l'air d'une *montagne enfantant une souris*. Il faut une abondance de figures, certes, mais qui allie le « pompeux » et le « plaisant » : car « je hais un Sublime ennuyeux et pesant⁷ ». On peut être pompeux et plaisant sans être pesant et ennuyeux : l'assonance des termes indique à l'oreille que le sublime risque de tomber dans la lourdeur et l'ennui (Boileau évoque plus loin les « *rides* » des Grâces). En somme, la méfiance dont fait preuve *L'Art poétique* à l'égard du genre sublime est loin des développements qui redessinent la notion dans le *Traité* qui lui est consacré, quelques

⁷ Boileau, *Art poétique*, III, éd. cit., p. 176. Voir aussi Chant I, « Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime, / Que toujours le Bon sens s'accorde avec la Rime », et « ... Soyez simple avec art, / Sublime sans orgueil, agreable sans fard. » S'il y a sublime, c'est à titre d'adjectif, et non de substantif, comme si *L'Art poétique* était encore dans l'avant-Sublime, ou encore, comme règle poétique, le régime même appelé à être dépassé (sublimé) par le Sublime, qui se passe de règles.

pages plus loin dans les mêmes *Œuvres diverses*, et force est de constater qu'entre les deux œuvres didactiques, se pose la question de ce qui les lie.

La question de l'articulation du *Traité du Sublime* à l'*Art poétique* est devenue pour la critique le lieu d'une illustration de la complexité du Classicisme : entre les « deux esthétiques » évoquées par d'aucuns⁸, entre « l'évidence » et le « sublime⁹ », entre les deux forces contradictoires qui révèlent les « failles » de l'édifice classique¹⁰, qui sont également les « tensions » et les « contradictions » du « corps classique¹¹ », la ligne de fracture est plus ou moins accentuée, selon les différentes lectures de ses interprètes, mais elle se présente le plus souvent comme un lieu dichotomique de conflits et d'oppositions. Pour rendre compte des raisons de cette lecture et de cette interprétation du Sublime de Boileau-Longin comme rupture, il faudrait descendre le fleuve historique jusqu'aux théoriciens du Romantisme, qui ont stigmatisé les Classiques dans leur régularité et leur normativité la plus inflexible afin mieux faire sentir la force et la nouveauté de leurs propres revendications : mais le temps ni l'espace présent ne sauraient permettre une aussi longue digression. Cependant, la construction du Sublime comme rupture tient également à la stratégie développée par le premier traducteur français du traité grec, de même qu'à la faveur des circonstances et des sensibilités dans lesquelles la notion a vu le jour¹². C'est sur

⁸ Patrick Dandrey, « Les deux esthétiques du classicisme français », *Littérature classique*, no. 19, 1993.

⁹ Gilles Declercq, « La rhétorique classique, entre évidence et sublime (1650-1675) », in *L'Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, dir. M. Fumaroli, PUF, 1999, p. 629-706.

¹⁰ Théodore A. Litman, *Le sublime en France (1660-1714)*, Paris, Nizet, 1971, p. 70.

¹¹ Michel Delon, « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », dans *Le Sublime, R.H.L.F.*, janv.-fév. 1986, p. 62-70. Au contraire, Roger Zuber parle de « l'ensemble indissoluble » que constituent le *Traité du Sublime* et l'*Art poétique* : voir *Les émerveillements de la raison*, Paris, Kinckseick, 1997, p. 254.

¹² C'est ce qu'a montré Francis Goyet, dans la Préface à son édition du *Traité du Sublime*, trad. Boileau, Paris, Le Livre de poche, 1995, et dans son article « Le pseudo-sublime de Longin », *Études littéraires*, vol. 24, no. 3, 1992, p. 105-120. Fr. Goyet insiste sur le fait que le *Peri Hupsos*, connu dès 1554-1555 par les traductions latines de Robortello à Bâle et Paul Manuce à Venise (voir Marc Fumaroli, « Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité "Du Sublime" au XVI^e et au XVII^e siècle », *RHLF*, 1986, no. 1, p. 33-51) n'a cependant pas attiré l'attention des rhétoriciens et des hommes de lettres (comme il n'est d'ailleurs pas mentionné par Quintilien qui lui succéderait) : « Pourquoi Longin doit-il attendre Boileau pour connaître le succès ? » En effet, à la suite de Cicéron, Longin ne fait que défendre la force du *movere* contre le *docere*, et la nécessité de l'abondance du discours pour en préparer les effets, contre la sécheresse de l'atticisme, qui se prive des ressorts du *pathos*, ce qui est loin de susciter l'enthousiasme : « Aux yeux de Quintilien et encore de la Renaissance, Longin est très banal » (art. cit., p. 106), ce qui permet en contre partie d'insister sur l'apport important de Boileau et son de époque dans la fortune subséquente du Sublime :

cet aspect qu'il convient donc de se concentrer. Car Boileau insiste : le « Sublime » n'est pas le « style sublime », et c'est dans cette première distinction que se situe la rupture dont les effets se font sentir jusque dans la fonction même du génie, comme on le verra.

Tout au long de sa défense et de son illustration du Sublime, Boileau insiste particulièrement sur la différence qu'il y a entre l'adjectif sublime, qui sert à caractériser un discours, et son substantif, qui désigne tout autre chose :

Il faut donc sçavoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le stile sublime veut toujours de grands mots ; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut estre dans le stile Sublime, et n'estre pourtant pas Sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant¹³.

Par cette distinction, Boileau cherche à créer une catégorie (on pourrait dire une valeur esthétique) qui ne dépend pas de la tripartition rhétorique des styles ou des genres oratoires (le haut, le moyen et le bas), mais les englobe tout en les débordant. Encore une fois, comme on a eu l'occasion de le voir à de nombreuses reprises, il s'agit de définir cette valeur par le biais de sa négativité : le « style sublime » ne se situe qu'à la surface des termes, c'est une grandiloquence sans fondement, tandis que le « Sublime » peut se trouver « dans un seul tour de paroles », dans le silence même¹⁴. Contrairement au genre sublime, le Sublime est cette essence qui apparaît tout en se passant de médiatisation, comme si la pensée pouvait se passer de paroles pour s'exprimer, et le dessein, de couleurs.

« qui ont littéralement inventé le Sublime, comme on “invente” un trésor : en fouinant dans le bazar rhétorique, en revalorisant ce que l'époque précédente dévalorisait. » Il s'agit donc de s'intéresser aux conditions de possibilité d'une pareille fortune autour de 1674.

¹³ Boileau, Préface au *Traité du Sublime*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 338.

¹⁴ Cf. *Traité du Sublime*, éd. cit., chap. VII, p. 351. Gilles Declercq, dans son article « Aux confins de la rhétorique : sublime et ineffable dans le classicisme français », in *Dire l'évidence*, éd. Carlos Levy et Laurent Pernot, Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 403-435, a montré combien l'éloquence et le sublime classiques constituent un dépassement de la rhétorique, qui « précipitent » en même temps « le discrédit de la rhétorique dans l'ordre des savoirs » : l'éloquence, comme le Sublime ou l'ingéniosité, se passent de mots parce que l'on se méfie de la médiation des mots, du mensonge et du détour de la représentation.

Cependant, il n'est pas évident que cette distinction se trouve dans le traité de Longin : nulle part il n'y est question de distinguer Sublime et style sublime, mais plutôt de montrer que l'éminence de l'éloquence se situe dans sa capacité à émouvoir¹⁵. Boileau prévient le lecteur que sa traduction se permet une « honneste liberté » à l'égard de l'original, par laquelle il cherche à dépasser sa servile traduction mot à mot, et d'adapter le traité aux usages et à l'utilité de ses contemporains¹⁶. Ce sont là des « coudées franches » maintenues avec la tradition. Cette liberté concerne au premier chef l'usage du terme « sublime », dont les contours sont redessinés afin de mieux correspondre aux valeurs modernes, de la même manière et en même temps que le terme « génie » subit un double déplacement lexical et sémantique, qui permet d'en adapter l'usage à de nouvelles sensibilités, dont les modulations sont perceptibles par le biais de déplacements qui se situent pourtant à la *surface* des vocables. Il importe donc de prendre rapidement la mesure de ces déplacements et de leurs directions contradictoires.

« Sublime » vient du latin *sublimis*, qui traduit le grec *hypsos*, la cime, le sommet. L'étymologie de *sublimis* cause problème, à deux niveaux : d'une part, le préfixe *sub-*, qui sert à la formation des adjectifs et des substantifs, désigne généralement une situation inférieure, ou subalterne, et correspond au grec *hypo-*. Cependant, la signification de l'adjectif *sublimis* renvoie à l'inverse à l'idée de hauteur : est *sublimis* ce qui va en s'élevant, ce qui se tient en l'air, d'où, au sens moral, élevé, éminent¹⁷. D'autre part, *sublimis* se compose-t-il de *sub+limis*, « oblique, de travers », ou de *sub+limen*, « limite, seuil¹⁸ » ? Le terme est enfin « sans

¹⁵ Au sens fortissime de faire naître la merveille, le *thaumaston*.

¹⁶ C'est précisément la mission que Roger Zuber attribue aux traductions, qu'il qualifie, après Ménage, de « belles infidèles », ce qui permet à la fois d'adapter les textes des Anciens aux goûts modernes et de se les approprier en vue d'une pratique. Voir *Les "belles infidèles" et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 10 : « Pour nous, le grand intérêt des traducteurs du dix-septième siècle est qu'ils sont, *en même temps*, des critiques littéraires. Ils ne dissocient pas de la pratique de leur art les réflexions théoriques qu'il leur inspire. »

¹⁷ Cependant, le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* d'Ernout-Meillet précise que dans certains cas, *sub-* peut indiquer un mouvement vers le haut (comme dans *subleuo* : soulager, alléger en soulevant, *sublatus*, qui sert de participe à *tollo*). Cf. éd. Paris, Klincksieck, 1967, p. 660.

¹⁸ J'emprunte cette problématique étymologique à l'article « Sublime » de Baldine Saint-Girons, dans le *Dictionnaire européen des philosophies*, *op. cit.* L'auteure choisit de conserver les deux étymologies possibles de *sublimis*, qui désignerait ainsi la *transgression* de ce qui est *au-delà du seuil*. L'idée d'une « transgression sublime », si elle est présente dans la philosophie esthétique et morale du XVIII^e siècle (voir l'article « Sublime » de l'*Encyclopédie*, signé Jaucourt, qui montre combien Médée est sublime

étymologie claire », comme le soulignent les auteurs du *Dictionnaire historique de la langue française*¹⁹. Quelle qu'en soit l'origine cependant, « sublime » concerne non seulement ce qui est haut, mais aussi « au-dessus des autres », et implique une relation hiérarchique dans laquelle il occupe la place prééminente. Dans le vocabulaire rhétorique, celui de Quintilien en particulier, *sublimis* qualifie le grand style, le style grave ou véhément, et est associé à l'effet qui en résulte, le *movere*. Dans le traité de Longin par exemple, *hypsos* se trouve lié à tout un réseau sémantique de la grandeur, à divers composés formés à partir de l'adjectif *mega* : *megaloprepes* (qui a grand air), *megalophui*, (la grande nature), *megalopsukia* (la grande âme), de même qu'à l'adjectif *deinos* (terrible, redoutable) ou au substantif *deinontes* (la véhémence). La palette émotive du *movere* et du grand style est large, qui renvoie davantage en l'occurrence au transport et à la stupeur qu'à la simple « émotion ».

Pour revenir au moment charnière qui nous intéresse, s'il n'appartient pas uniquement à Boileau d'avoir inventé le substantif « sublime » dans la langue française²⁰, du moins celui-ci est-il responsable d'avoir théorisé et tenté de définir cette substantification. « Sublime is a Gallicism », remarque en 1755, sans autre précision, Johnson dans son *Dictionary of the English Language*²¹. Jusqu'alors adjectif qualifiant la nature d'un discours et d'une figure, la grandeur d'une pensée, de même que l'éminence de l'esprit qui les produit et l'excellence de sa nature, le Sublime est devenu la notion synthétique qui désigne à la fois une *cause* et un *effet* : de façon redondante, le Sublime est aussi ce qui rend le discours sublime. Par le substantif « Sublime », Boileau désigne quelque chose comme une *éloquence qui se moque de l'éloquence*²², une efficacité expressive qui transcende les mots, les règles

par son crime), n'est cependant pas pensée en ces termes au XVII^e siècle, malgré le libre rapport que le sublime entretient avec la règle poétique.

¹⁹ *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey dir., Paris, Le Robert, 1998.

²⁰ Le sublime est par exemple, dans le *Grand dictionnaire des précieuses ou la clef de la langue des ruelles* de Somaize (1660), le synonyme recherché du *cerveau*.

²¹ Cité par Baldine Saint-Girons, dans son article « Sublime » mentionné.

²² Pour reprendre l'expression de Pascal, dans le fragment 467 sur la différence entre « l'esprit de géométrie » et « l'esprit de finesse » : « La vraie éloquence se moque de l'éloquence, la vraie morale se moque de la morale ; c'est-à-dire que la morale du jugement se moque de la morale de l'esprit qui est sans règles. Car le jugement est celui à qui appartient le sentiment, comme les sciences

et les figures. De la même manière, les auteurs de la *Logique de Port-Royal* prennent acte de l'imperfection du langage par la confusion qui naît de l'usage des « mots », qui empêchent de considérer davantage les « choses » :

La nécessité que nous avons d'user de signes extérieurs pour nous faire entendre, fait que nous attachons tellement nos idées aux mots, que souvent nous considérons plus les mots que les choses. Or, c'est une des causes les plus ordinaires de confusion de nos pensées et de nos discours²³.

Semblable méfiance pour l'aspect médiatique du langage régit également la lecture du Sublime par Boileau, en particulier dans la *Réflexion X*, qui répond à la polémique lancée autour de la sublimité du *Fiat lux*²⁴ :

Le Sublime n'est pas proprement une chose qui se prouve et qui se démontre ; mais [...] c'est un Merveilleux qui saisit, qui frappe, et qui se fait sentir. [...] S'il se trouve quelque Homme bizarre qui n'y en trouve point, il ne faut pas chercher des raisons pour luy monstrier qu'il y en a ; mais se borner à le plaindre de son peu de conception, et de son peu de goust, qui l'empesche de sentir ce que tout le monde sent d'abord²⁵.

Cette confusion entre le Sublime et le style sublime, et qui fait que ses détracteurs ne produisent que du « verbiage », sans « entamer la question²⁶ », provient d'une « équivoque », affirme Boileau, entre deux termes de sens différent. Mais la raison profonde de ce malentendu est que l'« équivoque » en question est le fruit non pas d'une confusion, mais de ce que le substantif introduit par Boileau dans la langue française (de manière rusée, comme s'il s'agissait d'une chose très

appartiennent à l'esprit. La finesse est la part du jugement, la géométrie est celle de l'esprit. Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher. »

²³ Antoine Arnaud, Pierre Nicole, *La logique, ou l'Art de penser* [1662], Paris, Gallimard, « Tel », 1992, p. 76.

²⁴ Pierre-Daniel Huet, dans sa *Demonstratio evangelica* (1679), conteste la sublimité accordée par Longin au *Fiat lux* : « Ce que Longin rapporte ici de Moïse, comme une expression Sublime et figurée, me semble très simple. Il est vrai que Moïse rapporte une chose qui est grande, mais il l'exprime d'une façon qui ne l'est nullement. » (Cité dans les *Œuvres complètes* de Boileau, éd. cit., p. 1105.) Cette polémique montre combien le terme « sublime », d'emblée rattaché à la grandeur des paroles puisqu'il s'agit essentiellement d'un genre oratoire, est dévoyé par Boileau, pour devenir non plus seulement la qualité du discours, mais plus encore la qualité de son *effet* sur l'auditeur. Comme tel, le Sublime est toujours perçu, et donc toujours fabriqué. Là où Huet, en philologue, ne voit que la simplicité des mots (donc, pas de sublime), Boileau, en poéticien de l'ineffable, voit la grandeur du premier législateur et l'inspiration du Saint Esprit. Voir G. Declercq, « La rhétorique classique... », art. cit., p. 693-695.

²⁵ Boileau, *Réflexion X*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 546.

²⁶ Cf. Boileau, *Réflexion X*, éd. cit., p. 545.

ancienne) n'a pas encore été adopté par l'usage. Boileau, par ailleurs pourfendeur des équivoques²⁷, est aussi l'inventeur d'une des équivoques les plus productives de la fin du XVII^e siècle.

Chez Longin, la qualité essentielle du Sublime est de toucher universellement : c'est le *movere* même de l'éloquence, cette force qui convainc au-delà de la conviction, qui plaît au-delà du plaire, en cela supérieure à ces deux autres effets du discours :

Ce n'est pas à la persuasion mais à l'extase [*extasis*] que la sublime nature mène les auditeurs. Assurément partout, accompagné du choc, le merveilleux toujours l'emporte sur ce qui vise à convaincre et à plaire ; puisque aussi bien le fait d'être convaincu, la plupart du temps, nous en restons maîtres ; tandis que ce dont nous parlons ici, en apportant une emprise et une force irrésistibles, s'établit bien au-dessus de l'auditeur²⁸.

Ce qui, chez Longin, est autre chose que la démonstration (le *movere*), devient, chez Boileau, l'indémontrable, et qui est particulièrement imperceptible à ceux-là qui s'arrêtent à la surface de la lettre, insensibles à l'esprit sublime qui la transcende. D'où la difficulté, sans cesse reformulée tout au long des commentaires et des réflexions, de *définir* le Sublime. Ce Sublime que Longin n'a pas précisé (faute d'en sentir la nécessité, selon son traducteur) résiste à la définition principalement en raison de ce déplacement de l'adjectif au substantif. Cette volonté de définition sans cesse renouvelée, la circularité et la redondance des explications qui en sont proposées, montrent bien, d'une part, que le Sublime est une catégorie nouvelle, qui s'ente dans l'ancien tout en le renouvelant (il est par conséquent nécessaire de le définir, d'en préciser la nouveauté). D'autre part, cette nouveauté échappe à la généralisation de la définition, comme le Sublime doit échapper à la généralisation de la régularité poétique et rhétorique²⁹. Les tentatives qui visent à définir le Sublime se résolvent donc la plupart du temps à *répéter* ce qui a déjà été dit dans la première

²⁷ Voir la Satire XII *Sur l'Équivoque*.

²⁸ Pseudo-Longin, *Du Sublime*, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1991, p. 52.

²⁹ Louis Marin, dans son article « Le Sublime des années 1670 : un *je ne sais quoi* ? » in *Actes de Bâton Rouge*, éd. Selma A Zebouni, Biblio 17, 1986, repris dans *Sublime Poussin*, Le Seuil, 1995, a montré les liens qu'entretient le Sublime avec le je-ne-sais-quoi, mais cette mise en relation ne semble pas tenir compte des différences éthiques des deux notions, et avalise sans la problématiser en elle-même la distinction opérée par Boileau, en intégrant le je-ne-sais-quoi à la merveille.

version de la *Préface* (il s'agit de « cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte »), mais aussi à *multiplier les exemples* :

Aujourd'hui comme j'en revois les épreuves [celles de la *Préface*], et que je les allois renvoyer à l'Imprimeur, il m'a paru qu'il ne seroit peut-estre pas mauvais, pour mieux faire connoître ce que Longin entend par ce mot de Sublime, de joindre encore ici au passage que j'ai rapporté de la Bible *quelque autre exemple* pris d'ailleurs³⁰.

Il en va de même dans les *Réflexions X* et *XII*, qui renchérissent sur les exemples, pour mieux faire comprendre au Public la nature ineffable du Sublime. Ces exemples sont tout autant anciens que modernes : Corneille et Racine jouxtent l'Ancien testament et Euripide chez ce défenseur des anciens stigmatisé dans un parti par sa position dans une querelle. La multiplication des exemples répond donc à l'insuffisance de la définition : puisque le Sublime se fait sentir et qu'il ne se démontre pas, force est de diriger le regard du cœur sur le Sublime lui-même. Ainsi, cette catégorie échappe à la régularité de la définition et se réactualise sans cesse dans la singularité des exemples, perles retirées de leur contexte, enchâssées dans le tissu du *Traité* pour faire montre.

Se concevant essentiellement comme *effet* et non pas dans le cadre d'une manière de faire (c'est-à-dire, pour le dire dans des termes anachroniques, comme une esthétique au-delà de la poïétique), sans forme *a priori*, perceptible dans le silence même, le Sublime permet ainsi de dépasser toute forme de régularité. Ce dépassement est possible précisément parce qu'il se fonde dans la grande nature (*megalophuia*) d'un auteur, ce que Boileau traduit par « une certaine Élévation d'esprit [naturelle], qui nous fait penser heureusement les choses ». C'est cette grande nature, cette grandeur d'âme (Boileau ne distingue pas la *megalophuia* et la *megalopsukia*) qui se fait jour dans les traits exemplaires qui parsèment le *Traité* et ses commentaires, de sorte que le Sublime est lui-même l'expression et l'exemplification de cette même grande nature : le sublime est *en effet* « l'écho de la grandeur d'âme ». Pour établir un lien de nécessité entre le génie et le Sublime, le pas n'est pas grand, puisque le génie, à travers sa valeur d'éminence, rejoint cette

³⁰ Boileau, *Préface au Traité du Sublime*, éd. cit., p. 339 ; je souligne.

grandeur d'âme dont le Sublime est l'expression immédiate et universellement perceptible. Le génie se conçoit essentiellement comme une valeur d'excellence attribuée aux hommes, comme le Sublime l'est à leurs actions, à leurs pensées et à leurs discours.

3. Sublimité et exemplarité des hommes de génie

Une grande part de la fortune européenne du Sublime réside dans sa relation complexe à la régularité, d'une part, et au génie, d'autre part. Non tant parce que l'indéfinissable demande néanmoins toujours à être redéfini (ce qui en assure la circulation), mais plutôt parce que le Sublime permet de concevoir un au-delà de la Règle, qui n'en invalide pas cependant la pertinence et la nécessité. C'est ce que montrent les chapitres XXVII (*Si l'on doit préférer le médiocre parfait au sublime qui a quelques défauts*) et XXX (*Que les fautes dans le sublime se peuvent excuser*) de la traduction de Boileau : « Tout ce qu'on gagne à ne point faire de fautes, c'est qu'on ne peut être repris ; mais le Grand se fait admirer³¹. » Par son excellence et parce qu'il est éminent, le Sublime, qui garde en cela sa signification étymologique, passe toutes les fautes qui se trouvent par ailleurs en dessous de lui. La « pureté » est même « naturellement » contraire au Sublime : « une Grandeur au-dessus de l'ordinaire, n'a point naturellement la pureté du Médiocre », comme si les « fautes », qui ne sont en l'occurrence que des « négligences », étaient consubstantielles au Sublime. C'est que « le Grand de soi-même, et par sa propre grandeur, est glissant et dangereux³² ». Le Sublime est une pratique hasardeuse et risquée qui suppose de négliger les défauts qu'il fait commettre. Économiquement, cela revient à opposer la dépense parcimonieuse des petites bourses à la magnificence des grandes fortunes : « il en est de même du Sublime que d'une richesse immense, où l'on ne peut pas prendre garde à tout de si près, et où il faut *malgré qu'on en ait*, négliger quelque chose³³. » La valeur du Sublime excède le calculable, et les rares génies qui en sont riches laissent tomber la petite monnaie des fautes et des impolites dans leur envol vers les cimes et les sommets. Les ouvrages sublimes s'éloignent de la régularité

³¹ Boileau, *Traité du Sublime*, Chap. XXX, 390-391.

³² Boileau, *Traité du Sublime*, Chap. XXVII, p. 386.

³³ *Ibid* ; je souligne.

poétique puisque les génies qui les produisent ne peuvent éviter d'en déroger d'une quelconque manière, comme le remarque encore La Bruyère en 1689 :

Quelle prodigieuse distance entre un bel ouvrage et un ouvrage parfait ou régulier ; je ne sais s'il s'en est encore trouvé de ce dernier genre. Il est peut-être moins difficile aux rares génies de rencontrer le grand et le sublime, que d'éviter toute sorte de fautes. Le *Cid* n'a eu qu'une voix pour lui à sa naissance, qui a été celle de l'admiration ; il s'est vu plus fort que l'autorité et la politique qui ont tenté vainement de le détruire, il a réuni en sa faveur des esprits toujours partagés d'opinions et de sentiments, les grands et le peuple³⁴.

En dépit de toutes ses fautes, le *Cid* plaît universellement depuis sa première représentation en 1637 : « du parterre au balcon », selon l'expression consacrée. Le Sublime ne s'inscrit donc pas plus dans la régularité générique qui le soumettrait à des critères de forme, que dans une régularité poétique qui prescrirait qu'on l'évalue à l'aune de sa conformité à des préceptes qui lui sont extérieurs : lui-même valeur du discours et expression de la valeur de leur auteur, le Sublime ne suppose d'autre valeur que lui-même.

En tant que tel, le Sublime survient à propos dans le paysage littéraire de la fin du XVII^e siècle et répond à une double autonomisation du génie et du public par rapport aux règles poétiques, ou encore, si l'on considère les choses à l'inverse, la subite fortune du Sublime, après la relative méconnaissance du traité malgré son accessibilité depuis sa traduction latine, rend compte de ce processus d'autonomisation, qui opère en amont et en aval de la Règle. Francis Goyet a souligné qu'entre le silence de la Renaissance sur cette question et la fortune qu'elle connaît à partir de la traduction de Boileau, la différence se situe au niveau du public : « le partage, affirme-t-il, se fait entre imitation et admiration. La Renaissance s'adresse à des apprentis Cicéron, à des imitateurs au bon sens du terme. » (Il suffit de se souvenir combien Du Bellay insiste sur l'importance de l'imitation digestive dans la formation du poète.) « Boileau s'adresse, lui, à des admirateurs qui veulent “cet extraordinaire et ce merveilleux” baptisé Sublime : à des lecteurs qui ne sont pas des écrivains³⁵. » Il faudrait cependant moduler cette affirmation en considérant

³⁴ La Bruyère, *Les Caractères*, 30, éd. Emmanuel Bury, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 135.

³⁵ Francis Goyet, article « Le pseudo-sublime de Longin » cité, p. 117-118.

l'admiration (*thaumaston*) que provoque le Sublime non pas seulement comme une pathétique stérile, uniquement destinée à l'usage de lecteurs (ce qui ferait du *Traité du Sublime* quelque chose comme un ouvrage d'esthétique), mais aussi comme une relation productive à l'Antiquité, qui cherche à établir avec ses modèles une imitation admirative. L'admiration n'exclut pas l'imitation, comme en témoigne le Chapitre XII du *Traité du Sublime* :

Ces grands Hommes que nous nous proposons à imiter, se présentant de la sorte à notre imagination, nous servent comme de flambeaux, et nous élèvent l'ame *presque aussi haut que l'idée que nous avons conçue de leur génie* ; sur tout si nous nous imprimons bien ceci en nous-même. Que penseroient Homere ou Demosthene de ce que je dis, s'ils m'écoutoient, et quel jugement feroient-ils de moy³⁶ ?

Le « génie » des grands Hommes est une *construction* de la part des auteurs qui se proposent de les imiter, tout autant que leur statut de modèle est explicitement destiné à élever l'imitation à la hauteur de cette construction. C'est en leur instituant la valeur d'excellence que remplissent les fonctions de génie et de Sublime que les modernes *digèrent* les anciens. Afin de permettre cette opération qui consiste à valoriser les anciens pour qu'ils valorisent en retour les œuvres des modernes, ceux-ci doivent cependant avoir recours à une sorte de fiction anachronique, par laquelle les anciens sont fantasmés comme un public de lecteur, distinct du public contemporain, mis hors du temps, jugeant et évaluant les œuvres des modernes avec le regard du Temps. S'il est un « Autre de la règle », c'est aussi à travers cette construction fictive et fantasmée, qui érige les anciens en tribunal de l'excellence, en un public de grands Hommes devenus lecteurs et critique, jugeant les modernes selon la règle de la postérité.

À cette modulation d'une imitation en une admiration imitative, il faudrait donc ajouter un second déplacement, qui concerne la double fonction de génies et de public attribuée aux auteurs de l'Antiquité. L'admiration que génère le Sublime, puisqu'elle est créée (supposons que cette création soit universelle) par les lecteurs, génère aussi des génies qui correspondent aux traits sublimes repérés dans les discours : comme le Sublime est l'écho de la grande âme, ressentir du Sublime, par

³⁶ Boileau, *Traité du Sublime*, Chap. XXVII, p. 362 ; je souligne.

retour d'écho, institue la valeur d'excellence de ces grands Hommes qui l'ont produit. On conçoit que c'est en vertu de l'équivoque créée par Boileau, qui fait que le Sublime est autant la cause que l'effet d'un sentiment d'admiration, que cette corrélation est possible. À travers le Sublime de 1674, le génie n'est plus seulement la condition de production du discours poétique (comme aptitude technique), mais aussi la valeur d'excellence qui permet d'établir une double relation d'admiration par rapport à l'Antiquité, c'est-à-dire autant pour le lectorat, qui donne leur valeur aux œuvres, que pour les auteurs, qui valorisent leurs productions à l'aune de ce génie, assimilé à la grandeur d'âme ou à la grande nature des anciens.

Le Sublime se communique principalement par les exemples, en raison du déplacement de l'adjectif en substantif dont on a observé les effets : le style sublime, qui utilise les ressources du *movere* plutôt que celle du *docere* ou du *delectare*, est devenu ce merveilleux qui ne se démontre pas, mais « qui saisit, qui frappe et se fait sentir³⁷. » Le texte de Longin mettait déjà en lumière la difficulté qu'il y a à établir un art du style sublime, étant donné qu'il dépend essentiellement d'une grande nature (il en est l'« écho », qui relève de l'inné) ; cependant, il ajoute : « il est certain que notre esprit a besoin d'une méthode pour lui enseigner à ne dire que ce qu'il faut, et à le dire en son lieu ; et [une] méthode peut beaucoup contribuer à acquérir la parfaite *habitude* du Sublime³⁸. » Cette méthode ou cet art, qui procède essentiellement par le moyen des exemples, n'est pas une recette pour parvenir au Sublime, mais plutôt une règle de conduite qui esquisse une voie à suivre en enchâssant dans le texte du traité les perles sublimes proférées par les grands Hommes, qui opposent leur éclat à la froideur des mots énormes et enflés des poètes et orateurs oubliés, sans Sublime.

Ainsi peut-on concevoir, à travers son lien avec le Sublime, l'*exemplarité du génie* : fabriquée par ses admirateurs comme l'expression immédiatement perceptible de son excellence, elle est aussi productrice d'un sentiment d'émulation, qui est une règle ineffable par-delà la régularité poétique et rhétorique, et donne leur valeur autant aux grands textes de l'Antiquité, qu'aux œuvres des modernes. S'il est une

³⁷ Boileau, *Réflexion X*, cit., p. 546.

³⁸ Voir Chapitre II, p. 342, je souligne.

« utilité³⁹ » du *Traité du Sublime*, c'est celle d'avoir réactualisé le lustre d'une notion, comme on polit un vieux trésor :

En s'emparant de Longin, [Boileau] a transmis comme neuf un vieux trésor : le sens du *mouere*. Mais dans le même mouvement lui ou son public ont perdu le sens de la *copia*. L'extase devient un mystère incompréhensible. Les moyens de la créer ne s'enseignent plus. Longin a été si bien isolé de son contexte que celui-ci coule irrémédiablement. Surnage, magnifique, la pointe émergée de l'iceberg. C'est désormais une majuscule sans ses minuscules : le Sublime sans le genre sublime, l'Art sans l'*ars*⁴⁰.

Si l'on perd le sens de la *copia*, selon Francis Goyet, c'est en raison d'une sorte de sénéquisme stylistique anti-cicéronien qui est propre à l'époque ; ajoutons à cela la double fonction exemplaire du Sublime, qui ne se communique que par les éclairs de sa fulgurance, eux-mêmes isolés de leur contexte d'énonciation pour n'en conserver que les traits du Sublime, et comme moment condensé, immédiatement perceptible de leur excellence, qui transmet aux auteurs modernes la grandeur des génies de l'Antiquité.

Le génie trouve dans la règle poétique et dans l'usage de l'habitude le schéma qui en actualise la fonction d'aptitude naturelle ; le Sublime transcende cette logique, et permet au génie de tenir lieu de principe de valorisation des discours et de leurs auteurs. Le Sublime est une éminence du discours, et comme tel, il constitue un principe de distinction parce que seuls de « rares génies » peuvent y parvenir, comme le souligne La Bruyère :

Le sublime ne peint que la vérité, mais en un sujet noble, il la peint tout entière, dans sa cause et dans son effet ; il est l'expression, ou l'image la plus digne de cette vérité. Les esprits médiocres ne trouvent point l'unique expression et usent de synonymes. Les jeunes gens sont éblouis de l'éclat de l'antithèse, et s'en servent. Les esprits justes, et

³⁹ Boileau, Préface au *Traité du Sublime*, éd. cit., p. 337 : « Qu'on ne s'attende pas pourtant de trouver ici une version timide et scrupuleuse des paroles de Longin. Bien que je me sois efforcé de ne me point écarter en pas un endroit des règles de la véritable traduction ; je me suis pourtant donné une honneste liberté, sur tout dans les passages qu'il rapporte [c'est-à-dire dans les *exemples*]. J'ai songé qu'il ne s'agissoit pas simplement ici de traduire Longin ; mais de donner au Public un *Traité du Sublime*, qui pût estre utile. » Cette utilité trouve une plus grande efficacité grâce à « l'honneste liberté » dont Boileau s'est prévalu dans son traitement des exemples : mêlant l'ancien et le nouveau, s'employant à rendre dans la langue française la sublimité des exemples employés par Longin, le *Traité* cherche aussi à faire du Sublime une chose française.

⁴⁰ Francis Goyet, « Le pseudo sublime de Longin », art. cit., p. 118.

qui aiment à faire des images qui soient précises, donnent naturellement dans la comparaison et dans la métaphore. Les esprits vifs, pleins de feu, et qu'une vaste imagination emporte hors des règles et de la justesse ne peuvent s'assouvir de l'hyperbole. Pour le sublime, il n'y a même entre les grands génies que les plus élevés qui en soient capables⁴¹.

Telle est la nouvelle fonction du Sublime que permet désormais sa substantivisation. Valeur éminente des discours et des figures, le Sublime participe au rebours à une hiérarchisation des esprits qui permet de considérer le génie non seulement comme une aptitude particulière, mais aussi comme une *éminence*, et en cela, il permet de concevoir, par-delà sa relation à la régularité la *fonction exemplaire* du *grand génie*, dont il s'agit à présent d'explorer les avenues.

⁴¹ La Bruyère, *Les Caractères*, *op. cit.*, p. 150.

Chapitre VI – Le singulier et le commun

La parole singulière des auteurs est entendue non seulement par cette nouvelle instance du « Public », dont on a eu l'occasion de voir l'importance dans la formation de la notion de génie au XVII^e siècle, mais elle est aussi prononcée, nous rappelle Longin traduit par Boileau, dans un « théâtre » imaginaire, qui ne relève pas tant d'une topologie du visible que d'une chronologie reconstruite et fantasmée :

En effet, nous ne croirions pas avoir un mediocre prix à disputer, si nous pouvons nous figurer que nous allons, mais serieusement, rendre compte de nos écrits devant un si celebre tribunal [celui des « grands Hommes » de l'Antiquité], et sur un théâtre où nous avons de tels heros pour juges et pour témoins¹.

À ce tribunal des anciens est associée une double fonction, dont les effets doivent se penser simultanément. Une fonction *judiciaire* d'abord, permettant de soumettre les productions modernes au jugement supposé et construit d'une régularité supérieure, laquelle ne correspond pas tant à la régularité poétique qu'à l'exceptionnalité d'une communauté élective d'éminences : une régularité éthique, donc. À ce tribunal des anciens, on peut également associer une fonction *exemplaire*, qui assure la cohérence du lien avec la tradition de cette communauté de « grands Hommes ». Ce lien ne relève cependant pas seulement de l'imitation, mais aussi de l'émulation², et à ce niveau encore, la régulation des anciens s'élabore davantage au niveau éthique qu'exclusivement poétique. C'est pourquoi le *Traité du Sublime* propose une « Manière d'imiter » (Chapitre XII), qui ne dépend pas tant des mots, que de la grandeur même du « genie » de ceux qu'on aura choisis pour modèles – et

¹ Boileau, *Traité du Sublime*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 362.

² L'émulation comme motif productif a été analysée par La Bruyère dans le chapitre XI des *Caractères* intitulé « De l'homme », par opposition à la jalousie, qui est stérile : « Quelque rapport qu'il paraisse de la jalousie à l'émulation, il y a entre elles le même éloignement, que celui qui se trouve entre le vice et la vertu. La jalousie et l'émulation s'exercent sur le même objet, qui est le bien ou le mérite des autres, avec cette différence, que celle-ci est un sentiment volontaire, courageux, sincère, qui rend l'âme féconde, qui la fait profiter des grands exemples, et la porte souvent au-dessus de ce qu'elle admire ; et que celle-là au contraire est un mouvement violent et comme un aveu contraint du mérite qui est hors d'elle [...]. » Cf. *Les Caractères*, *op. cit.*, XI, 85, p. 422.

pour juges. L'émulation doit procéder exactement comme la Pythie est insufflée d'Apollon, par enthousiasme et influence :

De même, ces grandes beautés que nous remarquons dans les ouvrages des Anciens, sont comme autant de sources sacrées d'où il s'élève des vapeurs heureuses qui se répandent dans l'âme des imitateurs, et animent les esprits mêmes naturellement les moins échauffés : si bien que dans ce moment ils sont comme ravis et emportés de l'enthousiasme d'autrui³.

À cet égard, le *Traité du Sublime* s'inscrit donc dans la lignée de la *Deffence et illustration de la langue françoise*, selon laquelle, comme on a eu l'occasion de le voir, la matière de l'imitation est le *Genius* même des grands poètes de l'Antiquité. C'est bien encore cette vertu que le *Traité du Sublime* propose d'imiter pour se l'approprier. Cette appropriation se fait en dépit du faible génie des imitateurs et de leur nature « moins échauffée », car si la distance semble importante entre les « grands Hommes » de l'Antiquité et leurs émules, c'est parce que les anciens sont *mis à distance* par les modernes, de manière à rendre plus efficace la vertu sublime de leurs œuvres, la force régulatrice de leur exemplarité.

À cette double fonctionnalité du tribunal des anciens correspond celle du tribunal de la postérité. Celle-ci assume pour sa part à la fois une fonction de *témoin*, qui transcende l'idée de « public », parce qu'elle suppose une ségrégation entre le bon grain des excellents ouvrages et l'ivraie de ceux qui s'oublient. Le tribunal de la postérité est donc également une instance de *valorisation* des productions modernes, qui *atteste* la durée des œuvres : ce qui perdure est ce qui a de la valeur, selon le modèle par lequel les modernes s'approprient les anciens. S'il faut, d'une part, « imprimer en nous-mêmes [...] ce que penseroient Homere et Demosthene de ce que je dis, s'ils m'écoutoient » (à supposer qu'ils porteraient un même jugement sur ma parole), il n'y a aussi, d'autre part, « que l'approbation de la Posterité, qui puisse établir le vrai mérite des Ouvrages⁴ ».

Deux tribunaux assurent donc la régularité des œuvres des modernes, qui sont *encadrées* dans cette double instance judiciaire. Ce double tribunal permet aux

³ *Ibid.*, p. 361.

⁴ *Ibid.*, et *Réflexion VII*, *op. cit.*, p. 523.

modernes de se situer dans la durée : d'un côté en *s'inscrivant* dans une tradition, de l'autre en *devenant* une tradition. Il est cependant, en retour, l'objet d'une *construction*. De part et d'autre, le jugement rendu par le tribunal des « grands Hommes » ou par celui de la postérité est toujours *supposé*, et élaboré selon des critères définis par ceux-là mêmes qui sont jugés. Dans le cadre de la Querelle, cette fiction judiciaire comporte également un enjeu esthétique, puisqu'elle permet d'autoriser le jugement que les modernes portent sur les anciens en évoquant la permanence de l'admiration que la postérité leur a portée :

L'antiquité d'un Ecrivain n'est pas un titre certain de son mérite : mais l'antique et constante admiration qu'on a toujours eue pour ses Ouvrages, est une preuve seure et infaillible qu'on les doit admirer⁵.

Le jugement que les siècles passés ont porté sur les ouvrages des plus excellents parmi les anciens n'est pas seulement le signe que ceux-ci ont « attrapé dans [leurs] Langues le *point de solidité et de perfection*, qui est nécessaire pour faire durer, et pour faire à jamais priser des ouvrages⁶ », mais aussi le *critère* qui sert à fonder et à fabriquer l'exemplarité, laquelle n'existe que dans la mesure où la postérité en aura fait la sélection et pratiqué le cadrage. La règle la plus infaillible est de plaire, mais en l'occurrence, il ne s'agit pas seulement de plaire à un public de contemporains, mais aussi, par le moyen de l'exemplarité (autant comme motif d'action que comme visée à atteindre), d'obtenir l'assentiment d'un jury dont on ne peut que supposer le jugement. « Il faut *songer* au jugement que toute la Posterité fera de nos écrits », faute de pouvoir véritablement le prévoir, et « *l'imprimer* en nous-mêmes », comme un modèle fabriqué de toutes pièces.

L'image de ce double tribunal, qui souligne le caractère construit de cette instance judiciaire, fait bien apparaître le paradoxe de l'exemplarité des « grands Hommes », dont on se souvient que le « genie » s'élève à la mesure de l'idée qu'on en conçoit⁷ : comment en effet articuler leur fonction exemplaire, qu'il faut

⁵ *Idem*, p. 527.

⁶ *Idem*, p. 524 ; les italiques sont de moi.

⁷ Je rappelle la formulation éloquent de Boileau traducteur de Longin, citée à la fin du précédent chapitre : « Ces grands Hommes que nous nous proposons à imiter, se présentant de la sorte à nostre imagination, nous servent comme de flambeaux, et nous élèvent l'ame presque aussi haut que l'idée que nous avons conçue de leur genie » (*Traité du Sublime*, Chap. XXVII, p. 362).

s'employer à imiter, et l'exceptionnalité de leur statut même de « grands Hommes », qui, les distinguant de la règle poétique, permet cependant d'en constituer la régularité ? Il ne s'agit pas ici simplement d'exceptions qui confirment la Règle, mais d'exceptions qui *constituent* la Règle.

Assurer le passage de la singularité de l'exception à la communauté de la règle est précisément le rôle du génie et de sa nature exemplaire. Construit par les modernes qui délèguent cependant leur autorité à la fiction judiciaire de la postérité, le génie est une *valeur d'éminence* attribuée aux anciens qui les érige en modèles propres à l'émulation, exactement comme procède la vie des saints : mises en récit par l'hagiographe, elles incarnent cependant une vertu exemplaire et se donnent à l'admiration des fidèles pour en guider les pas vers le Salut.

Il convient donc de s'interroger à présent sur la manière dont sont construits les génies, tout en gardant en mémoire cette anecdote de Montaigne, lisant *La vie des hommes illustres* dans la traduction de Jacques Amiot⁸ : Plutarque, alors qu'il déclamaient, remarque avec satisfaction (et donne à admirer) l'attitude « grave » et « civile » de Rusticus, qui recevant un paquet de la part de l'Empereur même, modère cependant sa curiosité, et refuse d'en voir le contenu pour ne pas interrompre le discours de l'orateur. Montaigne remarque :

Mais je fay doute qu'on le [Rusticus] peut louer de prudence ; car, recevant à l'improveu lettres et notamment d'un Empereur, il pouvoit bien advenir que le differer à les lire eust esté d'un grande prejudice⁹.

Le doute sceptique de Montaigne met en évidence la relativité de l'exemple, sur lequel il est toujours hasardeux de fonder une règle de conduite : puisque « quand tout est dit, il est mal-aisé és actions humaines de donner reigle si juste par discours de raison que la fortune n'y maintienne son droict¹⁰ ». Bien sûr, une règle de conduite ne saurait être identique à une règle poétique, dans la mesure où la vertu éthique qui régit l'une ne correspond pas au « génie » qui régit l'autre ; cependant, comme on le verra, il est une profonde interrelation entre les régimes d'exemplarité dont chacune

⁸ Amyot publie ses *Vies des hommes illustres* dans les années 1560.

⁹ Montaigne, *Essais*, II, IV, « À demain les affaires », éd. cit., tome 1, p. 399.

¹⁰ *Idem*, p. 400.

relève, de sorte que la suspicion à l'égard des exemples moraux énoncée par Montaigne vaut également, par analogie, pour l'exemplarité poétique.

Dans ces conditions sceptiques, qui remettent en cause leur valeur d'exemplarité aux faits mémorables des actions humaines (les garder en mémoire jamais n'abolira le hasard), on peut se demander quelle valeur, et surtout quelle utilité possèdent les « grands Hommes » dont on s'est si bien employé à construire le génie. Relativité des icônes ; encombrement des exemples.

A) L'encombrement des exemples

« Tout exemple cloche¹ », écrit encore Montaigne dans son essai sur l'expérience, ajoutant que pour démontrer l'exemplarité des situations singulières, tirées de leur contexte, pour en faire des règles de conduite, il est nécessaire d'en « biaiser » et d'en « détourner » la signification :

Toutes choses se tiennent par quelque similitude, tout exemple cloche, et la relation qui se tire de l'expérience est toujours defaillante et imparfaite ; on joint toutefois les comparaisons par quelque coin. Ainsi servent les loix, et s'assortissent ainsin à chacun de nos affaires, par quelque interpretation destournée, contrainte et biaise².

La mise en doute de l'utilité des exemples par Montaigne est symptomatique de la « crise de l'exemplarité³ » qui sera conduite à son plus grand niveau de théâtralisation à la fin du XVII^e siècle au cours de la Querelle des anciens et des modernes. Le dernier chapitre des *Essais*, consacré à la relation entre la connaissance et l'expérience, est évidemment de la première importance dans la structure générale de l'œuvre : si l'auteur est lui-même la « matière » de son livre, ce n'est pas parce que ce sujet « si frivole et si vain » peut donner accès, par métonymie, à la connaissance de l'homme en général, mais plutôt, par fin « domestique et privée », pour procurer à ses familiers un portrait qui portera plus sensiblement témoignage des « conditions et humeurs » de son auteur, après sa disparition⁴. Plus précisément, puisque la loi naturelle est la loi la plus sûre pour guider notre conduite, il importe avant tout de se connaître soi-même : « La vie de Cæsar n'a point plus d'exemple que la nostre pour nous. » L'exemple tiré de la vie des hommes illustres n'est pas nécessairement « maître de vie », parce « la ressemblance des événements est mal seure, d'autant qu'ils sont toujours dissemblables ». Cependant, la « relation » qui se tire de l'expérience est elle aussi toujours « imparfaite », parce que sa jointure à la situation

¹ Montaigne, *Essais*, III, XIII, « De l'expérience », éd. cit., tome 2, p. 522.

² Sur la question de l'exemplarité chez Montaigne, voir l'article de Jean-Charles Darmon, « De Montaigne à Saint-Évremond. Crise de l'exemplarité et variation des formes de la pensée morale », *Montaigne Studies*, 2007, p. 135-154.

³ Sur l'exemplarité en général, voir le collectif *Construire l'exemplarité, Pratiques littéraires et discours historiens*, Laurence Giavarini (éd.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2008, en particulier la Présentation de L. Giavarini, « Étranges exemplarités », p. 7-25, et *Penser par cas*, Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (éds.), Paris, ÉHESS, 2005.

⁴ Je paraphrase rapidement l'adresse « Au lecteur » des *Essais*, *op. cit.*, tome 1, p. 1.

à laquelle on tente de la comparer est contrainte et tirée de loin. Tout au plus pouvons-nous trouver des rapports et des similitudes, lesquels, quoique ne relevant pas de l'exactitude du vrai, témoignent du moins de la perspicacité de celui qui les lie et les assemble, et séduisent par l'ingéniosité des rencontres⁵. Dès lors, l'exemple n'est plus seulement une instance d'autorisation du génie des auteurs modernes, ou le principe sur lequel on peut fonder une règle de conduite, mais son usage même, détourné et biaisé, contraint par la force de l'imagination, peut aussi être le témoignage de la vivacité inventive des auteurs, qui manipulent les lieux communs exemplaires comme autant de motifs malléables, de pièces rapportées qui composent une étrange mais admirable tissure. L'exemple n'est plus seulement un *modèle* vers lequel il faut tendre son génie, mais aussi la *matière* sur laquelle peut s'exercer l'ingéniosité.

À partir de la remise en cause montaignienne de la validité des exemples, on peut également mettre en lumière le parallèle qui existe entre une exemplarité d'ordre moral, qui sert de fondement à l'établissement d'une règle de conduite, et une exemplarité d'ordre poétique, servant à en dresser les préceptes : double régime d'exemplarité, dont la profonde interrelation a été mise en évidence par Boileau dans sa traduction et ses commentaires du *Traité du Sublime* de Longin. Les « grands Hommes » servant de « flambeaux » à l'imagination des poètes sont autant d'exemples à suivre, aussi bien en ce qui concerne la *forme* de l'expression, que les *vertus* nécessaires pour atteindre la grandeur du discours. Ainsi, par exemple, lorsque Platon imite Homère, « on ne doit point regarder cela comme un larcin, mais comme une belle idée qu'il a eue, et qu'il s'est formée sur les mœurs, l'invention et les ouvrages d'autrui⁶ ». La source de l'imitation est une idée que l'imitateur se fait d'un « grand Homme », idée qu'il compose non pas seulement à partir de ses « ouvrages » et de son « invention », mais aussi de ses « mœurs ». Parallèlement, dans le chapitre

⁵ La séduction exercée par les *Essais* de Montaigne a été critiquée dans la *Recherche de la vérité* de Malebranche au chapitre sur la « Force de l'imagination », qui démontre que l'enchaînement des exemples et des fables n'est pas un bon moyen de parvenir à la vérité, mais plutôt une manière pour Montaigne, quoi qu'il en ait, de séduire son lecteur par la voie de l'imagination, et de s'imposer comme exemple à force de charmes stylistiques. La critique malebranchienne de Montaigne est abordée par J.-C. Darmon dans l'article « De Montaigne à Saint-Évremond » cité, p. 135-139.

⁶ Boileau, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 361-362.

XXXV sur les « Causes de la décadence des esprits », il appert que ce qui empêche les orateurs modernes d'atteindre le Sublime n'est pas tant le manque de liberté attribuable au gouvernement monarchique, que le luxe et les richesses corrompant les esprits et empêchant l'âme de s'élever :

Si-tost donc qu'un homme oubliant le soin de la Vertu, n'a plus d'admiration que pour les choses frivoles et perissables, il faut de nécessité que tout ce que nous avons dit arrive en luy : il ne sçauroit plus lever les yeux pour regarder au dessus de soy, ni rien dire qui passe le commun : il se fait en peu de temps une corruption generale dans toute son ame. Tout ce qu'il avoit de noble et de grand se flétrit et se seiche de soy-même, et n'attire plus que le mépris⁷.

L'interdépendance qui existe entre le style sublime, la bonne nature dont il est l'expression et l'effet sublime qui en résulte universellement permet de souligner la dimension éthique de l'exemplarité qui est propre au Sublime, et d'invalider parallèlement tous les effets stylistiques qui se limitent à la surface des paroles : pointes, traits d'esprit, style ampoulé, équivoques – les frivolités *périssables* du discours, intraduisibles parce que sans génie.

Cependant, comme cette exemplarité est toujours l'objet d'une fabrication, il faut que le génie des « grands Hommes » soit systématiquement évalué à la *bonne hauteur* pour qu'il parvienne à sa juste dimension exemplaire. L'universalité de cette reconnaissance, si elle est nécessaire à l'élaboration du Sublime, peut cependant toujours être remise en doute : ce n'est pas parce que le *Fiat lux* est cité en exemple du Sublime que tous reconnaîtront sa sublimité et son exemplarité. Telle est la fragilité du Sublime : il s'agit d'un *je ne sais quoi* ineffable qui ne peut que se sentir, et partant, ne se définit principalement que par des exemples. Puisque le Sublime est l'expression d'une grandeur d'âme et de l'excellence d'un génie, sa juste évaluation demande d'abord que l'on s'entende sur la valeur des exemples sur lesquels il se fonde, et que l'on définit avec plus de précision ce qu'on entend par ce « génie », dont il faut concevoir l'idée pour sentir toute la force de son expression sublime. Or, puisque ce « génie » est essentiellement une *valeur* que l'on donne aux « grands Hommes », une telle précision ne se rencontre pas. La valeur des exemples ne se reconnaît, tautologiquement, que parce qu'on leur aura reconnu une vertu exemplaire.

⁷ *Ibid*, p. 401.

Dès lors, à travers la dimension problématique de ce « génie » ou de cette « grandeur d'âme » qui fonde le Sublime apparaît la relativité de sa valeur exemplaire et plus généralement, point l'un des aspects fondamentaux de la remise en cause de l'autorité des anciens au moment de la remise en cause de leur autorité et de leur exemplarité. La constante admiration que les siècles passés ont témoignée à l'égard des ouvrages des grands exemples de l'Antiquité (que dans ce sens précis on qualifie de « classiques ») pourrait ne pas suffire à autoriser leur exemplarité, à justifier la valorisation de leur génie, ni à autoriser les préceptes et les règles qui découlent de leur élection exemplaire.

1. La valeur exemplaire

Le caractère rhétoriquement construit de la valeur des exemples, de même que la relativité de leur signification morale met donc en doute tout l'édifice humaniste, précisément dans sa manière d'évaluer l'héritage antique à l'aune duquel on évalue les actions et les hommes. La « crise » de l'exemplarité comme symptôme de la modernité est donc parallèle et corollaire à la « crise » de la régularité tel qu'on a eu l'occasion d'en esquisser quelques traits dans le précédent chapitre.

Cette double tension se cristallise, à la fin du XVII^e siècle, dans les discours et les événements qu'il est convenu d'appeler la Querelle des anciens et des modernes⁸. Dans l'un et l'autre cas, la notion de « génie » constitue l'un des pivots sur lesquels se jouent les déplacements de paradigmes, et à partir duquel ceux-ci se réévaluent et se redéfinissent. Il s'avère en effet que l'exemplarité du génie pose problème de façon particulièrement aiguë dans le contexte de cette refonte des valeurs. Ceci peut s'expliquer en raison de son caractère d'*exception*. Le génie exemplaire est une singularité *construite* : il est soustrait⁹ d'un ensemble dont il exemplifie le mieux la

⁸ Cette querelle, à la fois littéraire, politique et esthétique comporte de nombreuses ramifications et écheveaux qu'il serait trop long de développer et de tenter de démêler dans le présent exercice. Aussi semble-t-il plus opératoire en l'occurrence de concentrer l'analyse autour de l'un de ses aspects, qui est peut-être le plus fédérateur (et exemplaire) : le génie. Si la Querelle peut être rapidement définie comme une *crise générale des valeurs*, qui cristallise la remise en cause de l'exemplarité et de la régularité qui marquent tout le XVII^e siècle et au-delà, alors la question du génie, qui synthétise ces deux aspects, peut elle-même être exemplaire d'un ensemble beaucoup plus vaste de débats.

⁹ L'*exemplum* est tout autant un échantillon, un modèle, qu'une copie et une chose exemplaire : François Rigolot, dans son article sur « The Renaissance Crisis of Exemplarity », dans le numéro du

régularité, ce qui a pour conséquence d'assurer davantage la pérennité du génie ainsi construit dans les mémoires. Il devient par là le signe ou le représentant de cette régularité. Par conséquent, tout en relevant du même ensemble qu'il exemplifie, par cette exemplification même, il se distingue de cet ensemble, car il sert aussi de *modèle* sur lequel se fonde rétroactivement cette régularité¹⁰. Deux exemples peuvent servir à illustrer cette situation.

1) Lorsque le cardinal de Retz emploie, pour faire le portrait de Condé, le double exemple de César et d'Ambrogio Spinola (un exemple ancien et un moderne), c'est pour situer la valeur de celui qu'il se propose de représenter : « Monsieur le Prince est né capitaine, ce qui n'est jamais arrivé qu'à lui, à César et à Spinola¹¹. » L'exemplarité des « grands Hommes », en particulier lorsqu'elle se teinte de l'héroïsme politique des *Mémoires* de Retz, est une exemplarité qui a valeur d'exception, puisque leur grande nature, leur *génie* du commandement, se distingue par son extrême rareté, par l'extraordinaire de son occurrence : « jamais qu'à eux ». Retz précise, dans la suite du portrait qu'il fait de Condé, que celui-ci « a égalé le premier, [et qu'il] a passé le second » : les exemples de César et de Spinola¹² servent ici d'*illustration* (au double sens du terme : expliquer et donner du lustre) de la valeur de Condé. Cependant, le dispositif de valorisation dans lequel s'inscrit cette exemplarité n'est pas uniforme, ce qui se mesure aux *degrés* de valeur qui sont

Journal of the history of ideas sur la question de l'exemplarité (no. 59, 4, 1998, p. 557), montre le lien étymologique entre le terme anglais « sample » et l'ancienne graphie française « essample ».

¹⁰ Je reprends ici les développements de Giorgio Agamben sur la notion du paradigme, dans « Qu'est-ce qu'un paradigme ? », dans *Signatura rerum. Sur la méthode*, trad. Joël Gayraud, Paris, Vrin, 2008, p. 18, qui définit le paradigme (entre autres) comme « un objet singulier qui, en valant pour tous les autres de la même classe, définit l'intelligibilité de l'ensemble dont il fait partie et qu'en même temps il constitue. »

¹¹ Paul de Gondi, cardinal de Retz, *Mémoires*, éd. Simonne Bertière, Paris, Le livre de poche/Classiques Garnier, 1998, p. 402-403. L'emploi de l'exemplarité dans les *Mémoires* de Retz m'est suggéré par la présentation du collectif *Construire l'exemplarité* (*op. cit.*) par Laurence Giavarini, qui analyse cependant le passage du début des *Mémoires*, où Retz se place sous la double figure exemplaire (encore une fois ancienne et moderne) de César et de Thou : « La fausse gloire et la fausse modestie sont les deux écueils que la plupart de ceux qui ont écrit leur propre vie n'ont pu éviter. Le président de Thou l'a fait avec succès dans le dernier siècle, et dans l'Antiquité César n'y a pas échoué. Vous me faites, sans doute, la justice d'être persuadée que je n'allèguerais pas ces grands noms sur un sujet qui me regarde, si la sincérité n'était une vertu dans laquelle il est permis et même commandé de s'égalier aux héros. » (Éd. cit., p. 220.)

¹² Dans la suite du portrait, s'ajoutent les noms d'Alexandre, de François et d'Henri de Guise, chacun pour servir de référent à l'illustration d'une vertu : le *cœur* d'Alexandre, le sentiment du devoir pour l'État de François de Guise, l'esprit de faction d'Henri.

impliqués dans ce parallèle : si Condé a égalé César, il a cependant surpassé Spinola sur le chapitre du commandement naturel. L'exemple du premier sert de modèle à atteindre, de source d'émulation ; le second en revanche n'est allégué que pour être dépassé par la valeur de celui qui est portraituré, sa valeur exemplaire est un biais, dont l'utilité est de constituer celle du prince, qui conséquemment est le plus grand d'entre les modernes au chapitre du commandement.

2) La tragédie d'*Œdipe* est dans la poétique aristotélicienne l'exemple par excellence du retournement tragique, en ce qu'elle emploie le mieux le procédé de la reconnaissance et sollicite d'autant plus les sentiments de « crainte » et de « pitié » que toute tragédie vise à faire ressentir chez ses spectateurs. L'*Œdipe* de Sophocle est donc devenu, grâce à son intégration dans la régularité de l'art poétique d'Aristote, l'exemple qui illustre le mieux ce procédé, et en devient le modèle à suivre. La question n'est pas tant de savoir si l'exemple est ce qui illustre le mieux la régularité (en lui donnant un corps, en la représentant concrètement dans le régime de l'expérience) ou si au contraire cette régularité s'est constituée à partir de cette expérience (en l'inscrivant dans le régime de la régularité) : l'exemple est le modèle d'une régularité, en même temps que son illustration et sa fondation, à la fois échantillon et exemplaire.

Tel est le double régime dans lequel s'inscrit le « génie » que l'on attribue aux anciens, avec la complexité supplémentaire (on l'a vue chez Boileau dans son traitement du Sublime) qu'il ne concerne pas uniquement une régularité poétique, mais également une régularité morale, au sens d'une règle de conduite constituée de modèles à imiter. On peut d'emblée constater que le « génie » ne se conçoit plus seulement comme la « nature » d'un chacun et une « inclination » ou une « aptitude » qui rend propre à assimiler une régularité technique, mais également comme une *valeur* (qu'elle soit éthique ou esthétique, ou les deux à la fois) attribuée à des modèles, qu'il s'agit d'assimiler par la médiation de l'imitation.

2. La refonte des valeurs

C'est précisément cet aspect médiateur du « génie des grands Hommes de l'Antiquité » qui pose problème dans le cadre du prolongement de la « crise de l'exemplarité » qu'est la Querelle des anciens et des modernes. Mais avant d'entrer

dans ce nouveau développement, il ne sera pas inutile de rappeler succinctement les circonstances dans lesquelles, en 1687, à la suite des querelles italiennes et après de nombreuses escarmouches en France tout au long du siècle, ce conflit littéraire aussi bien que politique a connu le moment (exemplaire) de sa plus grande théâtralisation¹³.

Le 27 janvier 1687, lors de la session extraordinaire de l'Académie française, réunie au Louvre pour célébrer la convalescence du roi son protecteur, Charles Perrault, ancien grand commis du feu ministre Colbert, publie un poème intitulé *Le Siècle de Louis le Grand*, qui est d'emblée considéré comme la source des hostilités entre les partisans des anciens et ceux des modernes :

La belle Antiquité fut toujours venerable,
Mais je ne crus jamais qu'elle fust adorable.
Je voy les Anciens, sans plier les genoux,
Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous :
Et l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste,
Le Siecle de LOUIS au beau Siecle d'Auguste¹⁴.

Le poème a bénéficié de beaucoup de bruit¹⁵, si l'on en croit d'une part les relations de l'époque (nécessairement orientées), mais aussi d'autre part le nombre de réponses qu'il a provoquées, qu'elles soient publiées sous forme d'ouvrages suivis ou

¹³ Sur la Querelle des anciens et des modernes, voir Hyppolyte Rigault, *Histoire de la Querelle des anciens et des modernes*, Paris, Hachette 1856 ; Hubert Gillot, *La Querelle des anciens et des modernes en France. De la Défense et illustration de la langue française aux Parallèles des anciens et des modernes*, Genève, Slatkine, 1968, reproduction de l'édition de Nancy, 1914 ; Marc Fumaroli, « Les Abeilles et les Araignées », avant-propos de l'anthologie sur *La Querelle des anciens et des modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 7-220, la postface de Jean-Robert Armogathe dans le même ouvrage, « Une ancienne querelle », p. 801-849, de même que l'ouvrage de Larry F. Norman, *The Shock of the Ancient. Literature & History in Early Modern France*, Chicago, Chicago University Press, 2011. Par ailleurs, l'exemplarité de la Querelle française des anciens et des modernes est, comme dans le cas de l'épisode de l'écolier limousin, la conséquence de la théâtralisation du conflit, théâtralisation ensuite reconnue par la tradition historiographique. En l'occurrence, cette théâtralisation est une stratégie commune aux partisans des anciens et des modernes, qui cherchent précisément à démontrer l'exemplarité de leur siècle.

¹⁴ Charles Perrault, *Le siècle de Louis le Grand*, dans le *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Genève, Slatkine reprints, 1971, reproduction de l'édition de Paris, Vve. Coignard, 1692, p. 1.

¹⁵ Jusqu'au Parnasse : « Clio vint l'autre jour se plaindre au Dieu des vers, / Qu'en certain lieu de l'Univers, / On traitoit d'Auteurs froids, de Poètes steriles / Les Homeres et les Virgiles. / Cela ne sçauroit estre ; on s'est moqué de vous, / Reprit Apollon en couroux : / Où peut-on avoir dit une telle infamie ? / Est-ce chés les Hurons, chés les Topinamboux ? / – C'est à Paris. – C'est donc dans l'Hospital des Fous. / – Non, c'est au Louvre en pleine Academie. » Boileau, *Épigramme sur ce qu'on avoit leu à l'Academie des vers contre Homere et contre Virgile*, *Œuvres*, op. cit., p. 257.

de boutades circulant dans les sociétés des gens de lettres¹⁶. L'intervention de Perrault peut se lire comme une intention consciente de mettre le feu aux poudres, dans un contexte déjà échauffé par les précédentes escarmouches des belligérants. En premier lieu, la prise de parole singulière, dans le contexte extraordinaire de cette assemblée, est particulièrement provocante : utilisant la circonstance d'une célébration officielle du retour de la santé royale (quelque chose comme une *entrée* royale, qui se déroulerait non pas dans les murs d'une ville, mais dans ceux d'une institution), Perrault publie une position de principe (« je ne crus jamais... ») comme si c'était le sentiment de toute l'Académie parlant *en corps*. Le *Je* singulier de Perrault peut être pris, dans le cadre de cette célébration officielle et extraordinaire, comme une affirmation commune, comme s'il en était exemplaire. Cela est dû à l'exceptionnalité de l'événement, tout autant qu'à la fonction même de l'Académie : symboliquement, dans ces circonstances, toute prise de parole est entendue de toute l'Europe, et est destinée à demeurer dans les mémoires, à la mesure de la fonction de l'institution, qui s'adresse et se voue « à l'immortalité », à la mesure aussi de l'excellence de son protecteur. Voici en effet le commentaire d'un contemporain, confrère de Perrault : il s'agit du baron de Longepierre, qui le premier a répondu un peu longuement au *Siècle de Louis le Grand*, dans son *Discours sur les Anciens*, publié l'année même de l'événement :

On avoue que c'est le poème de Monsieur Perrault qui a donné lieu à ce discours. Ce poème ayant été prononcé avec tant d'éclat et de pompe, à la face pour ainsi dire de toute la France, au milieu de la plus illustre Académie de l'Europe, par un membre de cette Académie, dans la plus grande et la plus célèbre de toutes les occasions, puisqu'elle était assemblée alors pour témoigner sa joie du retour de la santé de son auguste protecteur, on a cru qu'il était juste et important de laver

¹⁶ Parmi ces réponses des deux types, on peut inclure le *Discours sur les Anciens* de Bernard de Longepierre (publié en 1687), les neuf premières *Réflexions sur le traité du Sublime de Longin* par Boileau (publiées dans les *Œuvres* à partir de 1694), mais aussi l'ironie d'un compliment de Racine (qui a suffisamment circulé dans les sociétés pour que Perrault doive ensuite s'en défendre), selon lequel le *Siècle de Louis le grand* est un admirable *jeu d'esprit*, de même que la fiction poétique de François de Callières, l'*Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* (1688) : la Querelle ne se déroule pas, comme le souhaite Perrault, sur le terrain de la *critique* (comme c'est aussi le cas de celle du *Cid*) ; les attaques *ad nominem* et les épigrammes, la fiction, les lettres publiques, multiplient les lieux de publication, et dispersent le front. Fontenelle s'inscrit dans cette stratégie, en publiant, dans ses *Poésies pastorales* de 1688, une *Digression* en forme de paradoxe *sur les Anciens et les Modernes*, et employant le même esprit que lors de sa critique du géocentrisme des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de 1686.

les Anciens d'un affront si authentique et si solennel, accompagné de tant de circonstances capables d'imposer, et d'en conserver à jamais la mémoire¹⁷.

On ne pouvait mieux choisir le lieu, l'occasion. Perrault, *en prenant la voix de l'Académie*, avec tout l'« éclat » et toute la « pompe » d'une cérémonie officielle témoignant sa joie au roi de ce qu'il a remporté une de ses plus grandes batailles, celle contre la maladie et la mort, lui annonce qu'il n'y a pas plus grand siècle que le sien. La stratégie de Perrault est de se servir du roi, non seulement comme preuve de la supériorité des modernes sur les anciens, mais également comme témoin et interlocuteur : l'académicien mêle, dans son discours, louanges et argumentations, de sorte que refuser la supériorité aux modernes revient à ne pas partager son zèle pour la gloire du roi, raison d'être de l'Académie.

Dans ses *Mémoires*, Perrault fait état des réactions diverses que son poème de circonstance a suscitées : « Le petit poème du *Siècle de Louis le Grand* reçut beaucoup de louanges dans la lecture qui s'en fit à l'Académie française [...]»¹⁸. On peut entendre là les approbations des amis de Perrault. Ce sont précisément ces louanges, aux dires de Perrault, qui « irritèrent tellement M. Despréaux qu'après avoir longtemps grondé tout bas, il s'éleva dans l'Académie, et dit que c'était une honte qu'on fit une telle lecture qui blâmait les plus grands hommes de l'Antiquité ». La scène est belle : il y a scandale dans l'Académie ; Huet intervient, fait taire Boileau en lui disant qu'ils ne sont là que pour écouter, et que « s'il était question de prendre le parti des Anciens, cela lui conviendrait mieux qu'à lui, parce qu'il les connaissait beaucoup mieux [...]»¹⁹. Racine complimente ironiquement : Perrault est louable, dans la mesure où son poème n'est qu'un « pur jeu d'esprit », qu'il n'y a pu mettre ses véritables sentiments, et qu'il pensait assurément le contraire de ce qu'il y avait écrit²⁰ : rien n'est donc moins sérieux que cette pièce frivole, précieuse, dont la

¹⁷ Longepierre, *Discours sur les Anciens*, Paris, Pierre Auboin, Pierre Emery, Charles Clousier, 1687, p. 3-4.

¹⁸ Cités par M. Soriano, *Le dossier Charles Perrault*, Paris, Hachette, 1972, p. 214-215.

¹⁹ Cette dernière partie des *Mémoires* de Perrault est citée par M. Fumaroli, « Les Abeilles et les Araignées », *op. cit.*, p. 22, note 1.

²⁰ *Mémoires* de Perrault, cités par M. Soriano, p. 214-215. Le passage de ces *Mémoires* est le suivant : « M. Racine me fit compliment sur cet ouvrage, qu'il loua beaucoup, dans la supposition que ce

forme élégante et pompeuse dissimule un fond fallacieux et paradoxal : Perrault n'est qu'un « bel esprit », et son *Siècle de Louis le Grand* est mis au rang des éloges paradoxaux et des blasons autrefois à la mode²¹.

Je fus fâché qu'on ne crût pas ou du moins qu'on fit semblant de ne pas croire que j'eusse parlé sérieusement, de sorte que je pris la résolution de dire sérieusement en prose ce que j'avais dit en vers, et de le dire d'une manière à ne pas faire douter de mon vrai sentiment là-dessus. Voilà quelle a été la cause et les origines de mes quatre tomes de *Parallèles*²².

Perrault, dans ces quatre volumes publiés entre 1688 et 1694, quitte donc la scène brillante des éloges de circonstance, et démontre point par point ce qu'il a avancé dans *Le Siècle de Louis le Grand*. Les anciens ne peuvent plus servir de modèles pour l'imitation des modernes, ni de médiation pour légitimer leur valeur, dans la mesure où le royaume de France est lui-même exemplaire pour ses voisins qui en imitent les goûts et les usages, et où le Siècle de Louis surpasse tous ceux qui l'ont précédé. Les grands hommes entre les anciens sont l'objet d'une vénération inconsidérée (et criminelle : frôlant l'idolâtrie, elle offense la religion), qui est née de la distance historique et de la somme des louanges qu'ils ont reçues :

Des Princes extraordinaires par leurs vertus firent le bonheur de leurs Peuples, & remplirent la Terre du bruit de leurs grandes actions : Ils furent benis pendant leur vie, & leur memoire fut reverée de la posterité, mais dans la suite des temps on oublia qu'ils estoient hommes, & l'on leur offrit de l'encens et des sacrifices. [...] Le respect qu'on eut pour leur memoire s'augmenta tellement, qu'on ne voulut plus rien voir en eux qui se ressentit de la foiblesse humaine, & l'on en consacra jusqu'à leurs deffauts. Ce fut assez qu'une chose eust esté faite ou dite par ces grands Hommes pour estre incomparable [...] ²³.

n'était qu'un pur jeu d'esprit qui ne contenait point mes véritables sentiments, et que, dans la vérité, je pensais tout le contraire de ce que j'avais avancé dans mon poème ».

²¹ Longepierre, dans le *Discours sur les Anciens*, p. 5-6, affirme en effet que le dessein de Perrault ressemble à celui de ces grands hommes d'*autrefois*, qui faisaient l'éloge paradoxal d'un Néron, de la Folie, et de la Fièvre quarte : « Mais il a voulu faire voir, comme si on ne le sçavoit pas, ce dont il seroit capable en soutenant une bonne cause, puisqu'il en soutient une mauvaise avec tant de feu ; & l'on ne doit envisager son ouvrage que comme *un jeu d'esprit par lequel il a voulu se signaler*, en appuyant de si étranges paradoxes, que dans le fond il est bien éloigné de prendre pour des veritez. » (Les italiques sont les miennes.)

²² Perrault, *Mémoires*, cités par M. Soriano, *op. cit.*, p. 215.

²³ Perrault, *Parallèles*, *op. cit.*, tome I, Préface p. 2-3.

Ainsi, la vénération outrée que leurs partisans ont pour les anciens vient d'une mémoire séculaire, qui se fonde cependant sur un oubli ou sur une erreur d'évaluation : « Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous. » Parce qu'ils ont fait dans leur vie de grandes actions, les excellents hommes de l'Antiquité se sont conservés dans la mémoire, faculté télescopique à la vision cependant déformante : d'excellents qu'ils étaient, les grands hommes ont été qualifiés de « divins », et l'admiration que l'on avait pour eux s'est transformée en vénération. À la critique de cette vénération abusive se joint une réévaluation de la notion de « génie », qui n'implique plus de lien avec le divin, mais désigne une supériorité d'esprit dans l'ordre des hommes. En somme, du dieu *Genius* dont il est l'héritier, le « génie » ne conserve que la valeur d'éminence. Ainsi, le génie devient-il chez Perrault une qualité commune aux anciens et aux modernes, et non pas une valeur attribuée *a posteriori* aux objets de l'admiration des siècles. Nature ne s'est point épuisée, dans les premiers moments de l'histoire humaine, à distribuer les dons du génie aux premiers hommes : éternellement féconde, elle est toujours généreuse de ses grâces²⁴.

La permanence historique du génie est le principe essentiel sur lequel se fondent les *Parallèles*²⁵. Contre l'émulation (un dispositif qui tire les pensées vers le haut, ce qui dépend de l'idée que l'on se forme du génie des grands hommes), Perrault propose, à travers l'exercice (scolaire) du parallèle, de montrer non pas que les modernes approchent des anciens, mais qu'ils leur sont supérieurs²⁶.

²⁴ C'est l'argument de Fontenelle, dans sa *Digression sur les anciens et les modernes* : « Toute la question de la prééminence entre les Anciens et les Modernes étant une fois bien entendue, se réduit à savoir si les arbres qui étaient autrefois dans nos campagnes étaient plus grands que ceux d'aujourd'hui. » (*In La Querelle des anciens et des modernes, op. cit.*, p. 295.) Il faut développer ce paradoxe : d'abord, la Nature n'est constituée que d'une certaine quantité d'atomes (comme l'écrit Fontenelle : « La Nature a entre les mains une certaine pâte qui est toujours la même, qu'elle tourne et retourne sans cesse en mille façons. », p. 296) : donc, la différence entre les anciens et les modernes repose sur ce que Perrault nomme l'« amas » des préceptes : à la régularité positiviste de l'Histoire correspond une accumulation de régularités, le tout dans un contexte ouvertement matérialiste.

²⁵ Aussi est-il nécessaire de renverser l'argument des partisans des anciens, selon lequel le « génie » est davantage un motif d'émulation qu'une qualité effective, en assimilant imitation et commentaire sous la même accusation de stérilité : « Ils croyoient que le temps de trouver, d'imaginer & de penser quelque chose de nouveau, ou d'une maniere qui fust nouvelle, estoit passé que ç'avoit esté un privilege accordé seulement à ces grands Genies, & qu'il ne nous restoit plus pour nostre partage, que la gloire de penetrer dans leurs pensées & de nous enrichir des precieux tresors dont la Nature leur avoit esté si liberale. » (*Parallèle, op. cit.*, tome I, p. 95-96.)

²⁶ On peut également remarquer que le dispositif argumentatif des *Parallèles* reprend celui qu'a déployé Érasme dans son *Ciceronianus* : même dialogue à trois (un homme raisonnable – L'Abbé-

Le « *paraconé* », duquel on a formé le français parangon, une *comparaison* ou *parallèle*, est d'abord un *modèle* : c'est une pierre de touche (*parakonon* : aiguiser), celle qui sert à aiguiser toutes les autres. Un « paragon » est selon Jean Nicot « une chose si excellemment parfaite, qu'elle est comme une idée, un sep et estelon à toutes les autres de son espece, et lesquelles on rapporte et compare à luy, pour sçavoir à quel degré de perfection elles atteignent²⁷ ». Le parangon est dans l'art lapidaire un diamant ou une perle sans défaut. Deux significations, qui ne sont pas nécessairement complémentaires, donc : d'une part un modèle à partir duquel on évalue (ou on aiguisse) tous les autres éléments d'une même espèce, ou bien l'exercice selon lequel on compare plusieurs éléments pour les évaluer, sans nécessairement partir du principe que l'un est supérieur à l'autre. Le terme *parangon* illustre donc bien l'ambivalence et la fonctionnalité complexe de l'exemplarité des anciens en cette fin de XVII^e siècle : si elle sert à donner de la valeur aux modernes, *dans quelque parti qu'on en situe l'usage*, ce n'est pas de la même manière, car entre le modèle de l'excellence par lequel on aiguisse sa pensée et l'évaluation comparatiste, il y a toute la distance qui sépare les partisans des anciens et ceux des modernes. Le résultat, cependant, semble peu différer, puisqu'il s'agit de deux usages de l'exemplarité qui visent chacun à valoriser les ouvrages et les actions des modernes. Mais la différence entre ces deux usages implique aussi que l'on situe la valeur de l'excellence en un lieu différent, ce qui suppose aussi deux manières différentes de concevoir le génie.

Pour Perrault, puisqu'il s'agit de donner de la valeur, la question se pense en termes économiques. L'objectif des *Parallèles*, écrit-il dans sa préface, n'est pas (entre autres) de tenter de convertir les Savants, car la demande serait « incivile », ironise-t-il :

J'ay encore moins pretendu convertir cette nation de Sçavans. Quand ils seroient en estat de gouter mes raisons, ce qui n'arrivera jamais, ils perdroient trop à changer d'avis, & la demande qu'on leur en feroit serait incivile. Ce seroit la mesme chose que si on proposoit un décri général des monnoyes à des gens qui auroient tout leur bien en argent

Buléphore, un prévenu – le Président-Nosopon, et un homme d'esprit – le Chevalier-Hypologue), même lutte contre une prévention et une surévaluation, qui de surcroît ne sont pas chrétiennes.

²⁷ Jean Nicot, Thresor de la langue française, op. cit.

comptant, et rien en fonds : que deviendroient leurs trésors de lieux communs et de remarques²⁸ ?

Il s'agit pour Perrault de stigmatiser ses adversaires sous les traits du pédant, tout rempli de « lieux communs » et de « commentaires », en somme, d'un savoir qui ne lui appartient pas (puisque'il est exclusivement réservé à l'échange et à la circulation), et qui comble un manque essentiel, n'ayant pas de terre qui produise d'elle-même des richesses. Dans l'ordre social, selon cette comparaison, les partisans des anciens sont des bourgeois avarés qui accumulent des richesses comme si elles avaient une valeur en soi (une valeur d'usage), tandis que les partisans des modernes sont des gentilshommes qui possèdent en eux-mêmes un pouvoir de production (et non pas seulement propre à l'échange), qui les rend valeureux par nature. Le mieux est de produire de soi-même de la valeur, et non pas d'accumuler inutilement (même en le polissant par le commentaire) le bien d'autrui. Perrault poursuit en effet :

Toutes ces richesses n'auroient plus de cours en l'état qu'elles sont, il faudroit les refondre, et leur donner une nouvelle forme et une nouvelle empreinte, ce qu'il y a que le génie seul qui puisse faire, et ce génie-là ils ne l'ont pas²⁹.

Le génie est le sceau qui opère cette refonte des valeurs, faisant qu'une même matière peut avoir cours dans des contextes toujours divers, et être adaptée aux nouvelles situations d'échange. En relevant de l'essence, il est la vertu qui donne de la valeur aux productions de l'esprit, tandis que le savoir, qui lui est opposé, est une valeur toujours relative qui relève de la fragilité de la contingence, du cours imprévisible des usages. Accumulant en vain du savoir, les partisans des anciens n'acquièrent, pour autant, qu'une valeur qui leur est étrangère. Perrault privilégie une économie agraire fondée sur la culture des biens fonciers, et dévalue les richesses qui relèvent du commerce et de l'échange : c'est au nom d'une économie de propriétaire terrien que l'économie marchande est jugée inférieure.

Entre les trois portraits des personnages qui animent ces dialogues, c'est aussi, non pas le savoir, mais la richesse du « propre fonds » qui détermine l'excellence des interlocuteurs. Le portrait du Président, défenseur des anciens, sert ainsi de support à

²⁸ Perrault, *Parallèles*, *op. cit.*, tome I, Préface.

²⁹ *Idem*, p. 12.

une critique de la « nation de Sçavans » qu'il s'agit de tourner en ridicule. La prévention du Président (comme celle de Nosopon) n'est pas incurable, contrairement au préjugé de ces inféconds et serviles entichés des anciens :

La science n'est pas la seule chose qui le rende recommandable, il a aussi beaucoup de génie contre l'ordinaire des grands amateurs de l'Antiquité, qui, faute de sçavoir inventer, travaillent continuellement à remplir par la lecture le vuide de leur imagination sterile, qui n'ayant point reçu de la Nature l'Idée du beau qu'elle imprime au fonds de l'ame de ceux qu'elle aime, s'en sont fait une sur les première choses qu'on leur a assuré estre belles, et qui, de peur de se tromper, sont resolu de ne rien trouver digne de leur estime que ce qui sera conforme aux modèles qu'on leur a proposez³⁰.

Si, dans ce portrait d'un amateur des anciens, le « génie » s'oppose à la « science », ce n'est pas nécessairement dans la logique d'une complémentarité entre les deux vertus, selon laquelle l'art et la nature, grâce à l'habitude, doivent se conjuguer pour former un artiste accompli, mais surtout parce que la « science » se définit davantage comme une accumulation inutile de ressources destinée à combler une absence de génie. Ce génie, plus qu'une aptitude naturelle à la pratique d'un art, un « désir de science » comme on a eu l'occasion de le voir avec Du Bellay, est plutôt une richesse et un plein, autant parce qu'il s'agit d'une aptitude à l'invention et à la fertilité de l'imagination, que parce qu'il procure à qui en est pourvu une « Idée du beau » qui permet d'évaluer avec justesse, sans la médiation d'un modèle, tout ce qui concerne le « jugement esthétique³¹ ».

³⁰ *Idem*, p. 16-17.

³¹ J'emploie évidemment cette formulation anachroniquement et par commodité, malgré les approximations que cela suppose : il n'est pas ici question de perception sensorielle ou de jugement de goût, mais de conformité du jugement avec un modèle interne, qui relève davantage de la réminiscence platonicienne que d'un sensualisme lockien, dont « l'esthétique moderne » sera largement tributaire. Il n'est cependant pas non plus suffisamment opératoire de relever dans ce portrait à contre-jour du *manque* de génie les éléments d'une « *genèse* » de l'esthétique française moderne (A. Becq), d'une part en raison de la direction historiographique que toute étude généticienne suppose, et d'autre part parce que l'appréhension du nouveau et de l'inouï, la recherche du non encore advenu dans les positions philosophiques voile en contrepartie la permanence de l'ancien dans la formation des idées et dans la valorisations des pratiques. D'autant plus que le portrait du Président doit se lire en parallèle à celui de l'Abbé, qui déploie une épistémologie de l'appropriation digestive de l'ancien qui montre combien l'inouï est de l'ancien recyclé. Pour ce qui est de Platon, il faut se souvenir que celui-ci est vivement critiqué dès les premières pages du dialogue, sur le prétexte qu'il ennueie les Dames, dont le jugement est pourvu d'une justesse naturelle. Si Perrault use d'un certain « platonisme », c'est cependant en masquant ses sources, et en digérant sa pensée de manière à l'adapter au contexte mondain.

Parallèlement, le portrait de l'Abbé souligne davantage l'importance qu'acquiert la fonction *autonome* du génie dans l'épistémologie « moderne » de Perrault. Contre la dévaluation et l'encombrement des modèles scolaires de l'Antiquité (les « classiques »), les richesses et la productivité de la propriété :

L'Abbé peut aussi être regardé comme un homme sçavant, mais plus riche de ses *propres* pensées que de celles des autres. Sa science est une science réfléchie et digérée par la méditation, les choses qu'il dit viennent quelquefois de ses lectures, mais il se les est tellement *appropriées* qu'elles semblent originales, & ont toute la grâce de la nouveauté. Il a pris soin de cultiver son *propre* fonds, & comme ce fonds est fertile, il en tire par de fréquentes réflexions mille pensées nouvelles, qui quelquefois semblent d'abord un peu paradoxes, mais qui étant examinées se trouvent pleines de sens & de vérité. Il juge du mérite de chaque chose en elle-même sans avoir égard ny aux temps, ny aux lieux, ny aux personnes [...]³².

La valorisation du génie est liée à une idéologie de la propriété en matière de savoir. Il s'agit en effet d'opérer une *refonte du savoir*, selon laquelle le génie est cette vertu qui permet de « faire de l'original avec du commun », ou plus précisément, de *faire passer* du commun pour de l'original. Cette refonte du savoir est aussi une *refonte des valeurs*, en ce sens que ce qui est privilégié ici, ce n'est plus le lien de filiation imitative qui est entretenu avec l'Antiquité, mais une manière de faire du propre, grâce à une redéfinition du génie comme une *aptitude à digérer l'ancien* pour en faire du nouveau.

Pour donner la mesure du renversement qui est opéré par Perrault, on peut se souvenir de ce que Jacques Peletier du Mans affirmait dans son *Art poétique* de 1555 à propos de l'invention des mots nouveaux : il faut que l'innovateur ait l'« astuce » de les cacher parmi les mots usités, de manière à ce qu'ils s'intègrent sans heurts dans l'usage, tant les usagers ont de la prévention contre l'inouï³³. Certes, la *matière* de l'innovation est d'un cas à l'autre sensiblement différente, puisqu'il s'agit d'une part d'un usage très général du savoir et des lieux communs hérités des anciens, et de l'autre, du langage et de l'innovation des mots ; mais dans les deux cas, l'intervention de l'innovation met en jeu le même dynamique d'une appropriation singulière du bien

³² Perrault, *Parallèles*, *op. cit.*, tome I, Préface.

³³ Jacques Peletier, *Art poétique*, *op. cit.*, p. 269.

commun : savoir, lieux communs et langage sont autant de « valeurs » qui n'existent que grâce à leur capacité à circuler dans le cadre normé d'une communauté. Donc, le renversement opéré par Perrault par rapport à Peletier concerne, d'une part, la valorisation et la mise en évidence de l'innovation, qu'il ne s'agit plus de dissimuler dans l'usage, mais de présenter comme telle à l'ensemble des usagers, et, d'autre part, la faculté qu'il faut employer pour produire une telle innovation : chez Pelletier, c'est l'« astuce » qui permet de dissimuler la nouveauté dans le cours général de l'usage ; chez Perrault, c'est le « génie » qui est à même de refondre le commun pour en faire du propre, comme s'il s'agissait d'une pensée originale. Si le génie est devenu la vertu par laquelle il est possible d'effectuer une refonte des valeurs, c'est aussi parce qu'il est lui-même intégré dans cette réévaluation, qui transforme l'ancien en lui donnant la ressemblance d'une chose originale, et « toute la grace de la nouveauté ».

Cette « originalité », terme dont le sens s'infléchit à la fin du XVII^e siècle parallèlement à celui de « génie »³⁴, est cependant potentiellement dangereuse, puisqu'elle risque de rompre le lien que les modernes entretiennent avec les exemples relayés par la tradition. La recherche de l'original et du singulier dans l'expression ou dans la pensée peut aussi conduire à la rêverie et à l'extravagance³⁵ :

(Le Président) Ce que vous avancez là est tres-propre pour autoriser une infinité de jeunes gens à quitter l'estude des bons livres & l'imitation des bons modeles, pour s'abandonner à leurs resveries, afin de devenir par là des originaux singuliers & inimitables.

Tels des Icare incapables de maîtriser le char du Soleil, les modernes ne peuvent, selon le Président, prétendre atteindre comme les anciens le statut de

³⁴ Le caractère « original », selon Furetière, se prête autant aux excellents *modèles* que l'on s'emploie à imiter (et on voit par là que les modernes de Perrault usurpent la fonction que remplissaient traditionnellement les anciens), qu'aux hommes « ridicules et singuliers en leurs manières », « qui font rire par la nouveauté de leurs actions ». Le double sens de l'« originalité » (le terme apparaît à la toute fin du siècle) renseigne bien sur la complexité de la relation que le singulier entretient avec le commun : entre l'excellence et le ridicule, il n'y a pas de degrés intermédiaires, et ce qui distingue l'un et l'autre est la *présence* ou l'*absence* de génie. Celui-ci, de ce fait, n'accepte plus de *degrés* : un génie médiocre est désormais commun, et l'intérêt du génie est précisément de faire du singulier avec du commun. Sur la question de l'originalité, voir l'ouvrage de Roland Mortier, *L'originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, *op. cit.*

³⁵ « Resver » dans le Furetière, c'est « faire des songes extravagants, & particulièrement quand on est malade ou en delire », aussi bien que d'appliquer sérieusement son esprit à raisonner sur quelque chose, à trouver « quelque moyen, quelque invention. » Comme pour l'originalité, Perrault joue sur l'équivoque du terme, en mettant en évidence les aspects positifs et négatifs du terme.

modèles inimitables : enflammant le Monde faute de savoir l'éclairer, ils sombrent dans le délire et dans le soliloque parce qu'ils n'entretiennent pas de lien avec la tradition, *lieu* par excellence à travers lequel se soude le sentiment de communauté. Cependant, pareille audace est plutôt la *marque* du génie que celle d'un orgueil destructeur, et le risque d'une pareille catastrophe est rejeté catégoriquement :

(L'Abbé) Ne craignez point cela, cette tentation ne prendra point à ceux qui naissent sans génie, & qui n'ayant rien chez eux, trouvent si bien leur compte à piller les autres. A l'égard de ceux qui ont le don de resver et de mediter, il ne leur arrivera jamais de mal d'avoir digéré par la meditation, soit les pensées qui naissent de leur propre fonds, soit celles qui leur viennent de dehors, par la conversation ou par la lecture³⁶.

S'inscrivant dans un processus de valorisation de la singularité par rapport à la communauté, le génie est non pas cette valeur attribuée aux grands Hommes de l'Antiquité, qu'il faut s'approprier par une *imitation digestive*, mais plutôt cette vertu même de pouvoir digérer les pensées qui viennent soit du « propre fonds » des auteurs, soit de la lecture, soit de la conversation. Cette « digestion » s'inscrit donc dans un régime heuristique plus général de l'inventivité et de la découverte, qui constitue le résultat de l'audace singularisante du génie tel que redéfini par Perrault.

³⁶ Perrault, *Parallèles*, *op. cit.*, tome I, p. 48.

B) Régimes d'exemplarité

La valorisation de cette singularité, qui s'inscrit en opposition avec les apologies de l'imitation par les partisans des anciens, présente cependant la difficulté suivante : dans quelle mesure l'exceptionnalité des grands hommes, le caractère extraordinaire de leur génie, peut-il en même temps constituer un exemple ? Dans le cadre de la « crise de l'exemplarité » que constitue la Querelle des anciens et des modernes, cette articulation paradoxale entre l'exceptionnalité du génie et son caractère exemplaire se pense en terme historiques, puisque, à première vue, il s'agit, pour le parti des modernes, de dévaluer les exemples du passé afin de démontrer l'exemplarité de leur siècle, de manière à s'opposer à la survalorisation des anciens telle qu'elle est pratiquée par leurs partisans. Cependant, cette double réévaluation (la dévaluation des anciens et la valorisation des modernes) implique aussi de constituer rien moins qu'une autre pensée de l'Histoire, de manière à montrer que le temps ne sombre pas dans une déchéance ou n'est pas emprisonné dans une circularité du même, mais court vers le progrès. Si ce changement de perspective est nécessaire, c'est non seulement parce qu'il s'agit de démontrer l'excellence du régime politique louis-quatorzien et de ce qu'on pourrait appeler (de façon anachronique) sa « politique culturelle », mais surtout parce qu'en remettant en cause l'exemplarité des anciens (sur laquelle on a vu que s'est constituée une conception du génie qui excède la seule dimension du *talent* et de l'*aptitude*, et met aussi en jeu la *valeur ajoutée de son excellence*), force est aussi de fonder la valeur du génie sur de nouvelles bases, et selon de nouveaux paradigmes.

Le génie travaille l'exemplarité comme l'exemplarité travaille le génie, en cette fin du XVII^e siècle où l'on revisite la manière dont se fabriquent et s'emploient les modèles dans le processus de valorisation, tout en cherchant à s'inscrire dans la durée historique de l'exemplarité. Cette tension entre l'exemplarité et l'exceptionnalité du génie, qui apparaît dans la règle de formation des valeurs comme dans les processus qui permettent de s'inscrire au sein de la régularité historique, est bien sûr symptomatique de cette refonte des valeurs qui culmine autour de la Querelle des anciens et des modernes, mais aussi de la difficulté qu'il y a d'inscrire la notion de génie dans la forme de régularité que constitue l'exemplarité. C'est sur ce point précis que la posture des partisans des anciens et des modernes diverge. Pour

synthétiser rapidement, on a pu remarquer à travers Boileau que la posture des partisans des anciens consiste à penser l'exemplarité en termes d'« imitation digestive », qui permet aux auteurs modernes de s'approprier la valeur des grands hommes de l'Antiquité, et de s'identifier à une image toute construite de leur génie. Chez les partisans des modernes, cette identification est plus immédiate : ces grands hommes que l'on révère ne possèdent pas le monopole du génie et de l'excellence, et il est vain de se proposer comme modèle une valeur que l'on a soi-même constituée, par *a priori* et par prévention. La médiation des grands hommes de l'Antiquité, à travers le processus de l'imitation, est donc tout autant inutile que nuisible, comme le remarque Charles Perrault, dans le premier dialogue de son *Parallèle* :

On fait tous les jours des choses tres-excellentes sans le secours de l'imitation, & comme il y a encore quelque distance entre l'idée de perfection & les plus beaux ouvrages des Anciens, il n'est pas impossible que quelques ouvrages des modernes ne se mettent entre deux, & n'approchent plus près de cette idée¹.

L'idée à imiter (puisque l'objet de l'imitation est tout autant chez Perrault que chez Boileau le produit d'une construction idéale) n'est pas ce génie fantasmé que les « admirateurs de l'Antiquité » prêtent aux grands hommes, mais l'idée d'une perfection dans les ouvrages, une sorte d'accomplissement technique vers lequel il faut tendre. Les exemples des anciens deviennent *encombrants* dès lors qu'ils sont maintenus, par prévention et par erreur d'évaluation, dans leur place traditionnelle entre cette idée et le degré de perfection auquel sont parvenus les modernes.

Cet encombrement des exemples se manifeste clairement dans la critique de la démarche qu'a empruntée Aristote dans sa *Poétique* : « Aristote tout Aristote qu'il estoit a moins raisonné sur la Poésie suivant l'idée qu'il s'en devoit faire, que suivant ce que les Poètes avoient pratiqué. » Tout d'abord, affirme l'Abbé, Aristote a davantage décrit ce que la Tragédie doit produire que « ce qui constitue son essence », et il n'informe pas ses lecteurs en disant qu'elle doit purger les passions, « galimatias » qui n'a « été entendu de personne ». Ensuite, il ne donne pas des règles sûres pour la conduite des poèmes, mais se contente d'examiner comment quelques auteurs s'y sont conduits, *en prenant les exemples pour des règles* :

¹ Perrault, *Parallèle*, *op. cit.*, p. 19.

Il se rabat à examiner comment Sophocle s'y est conduit. Il en fait de mesme pour le Poëme Epique dont il donne Homere non seulement pour modele, mais pour l'unique regle qu'on ait à suivre. Ce procédé n'est gueres digne d'Aristote, puisque c'est au Philosophe à conduire le Poëte, & non pas au Poëte à conduire le Philosophe².

L'exemple ne doit pas précéder la description de la règle, mais se contenter d'en illustrer l'application, tout comme l'idée est supérieure à la forme. Aristote est moins philosophique que la philosophie, parce qu'il part du particulier pour constituer le général, du singulier pour déterminer la conduite du commun : en somme, il s'intéresse davantage au génie (ou bien à l'opinion qui l'a déterminé tel) qu'à la règle absolue dans laquelle celui-ci devrait s'inscrire pour fabriquer des poèmes.

On est également à même de mesurer le déplacement de l'objet à imiter (puisque'il s'agit en effet d'un simple déplacement dans le cadre d'une même structure d'imitation), dans une épître publiée dans le premier tome des *Parallèles*, à la suite du *Siècle de Louis le Grand*. Cette épître, intitulée *Le Génie* et dédiée à Fontenelle (qui vient de faire paraître ses *Dialogues des Morts* et ses *Églogues*), s'inscrit donc dans le dispositif de valorisation du siècle de Louis constitué par Perrault. Dans ce dispositif, le génie des grands hommes (mais lesquels ?) est à la fois l'*enjeu* des revendications apologétiques de Perrault, et l'*instrument* de cette mise en valeur :

En vain quelques Auteurs dont la Muse sterile
N'eût jamais rien chanté sans Homere & Virgile,
Prestendent qu'en nos jours on se doit contenter
De voir les Anciens & de les imiter,
Qu'en leurs doctes travaux sont toutes les idées
Que nous donne le Ciel pour être regardées,
Et que c'est un orgueil aux plus ingenieux
De porter autre part leur esprit & leurs yeux,
Combien sans le secours de ces rares modelles
En voit-on s'élever par des routes nouvelles³ ?

Il est aisé de reconnaître, dans le premier vers cité, la formule de l'*Art poétique* de Boileau, qui procède comme on l'a vu, par une description en négatif du poète de génie ; or, en l'occurrence, cette absence de génie est le propre des tenants de l'imitation – dont Boileau lui-même est un défenseur assidu. Ce retournement, ou

² Perrault, *Parallèles*, *op. cit.*, p. 266.

³ Perrault, *Le Génie, Epistre à Monsieur de Fontenelle*, in *Parallèle*, tome I, *op. cit.*, p. 88.

ce réemploi, montre que le génie réside dans une capacité à plaire sans le secours de l'imitation, à « s'élever » dans la carrière des arts « par des routes nouvelles » qui ne relèvent pas d'une filiation d'exemplarité, mais d'une aptitude de distinction qui permet de voir ce qui n'a pas encore été vu. C'est aussi dans cette épître que Perrault développe le plus manifestement le « platonisme⁴ » qui précise ce qu'il entend par le « propre fonds » des hommes de génie :

Au dessus des beautez, au dessus des appas
Dont on voit se parer la Nature icy bas,
Sont dans un grand Palais soigneusement gardées
De l'immuable Beau les brillantes idées ;
Modelles éternels des travaux plus qu'humains
Qu'enfantent les esprits ou que forment les mains,
Ceux qu'anime & conduit cette flamme divine
Qui du flambeau des Cieux tire son origine,
Seuls y trouvent accès, & par d'heureux efforts
Y viennent enlever mille riches tresors⁵.

La structure de l'exemplarité qui régit l'imitation d'un partisan des modernes comme Perrault, si elle change d'objet (il s'agit d'imiter l'idée immédiate du Beau plutôt que de recourir à la médiation des anciens qui s'en sont le plus approchés), est cependant fondée sur la même régularité ou le même régime épistémologique : les productions de l'esprit se conçoivent toujours comme une imitation de la nature – ou de la belle Nature, s'il s'agit de tenir compte de la *discretion* nécessaire à une telle imitation destinée à plaire.

En se prêtant au jeu des comparaisons et des parallèles, on peut se demander si les schémas ancien et moderne de l'exemplarité relèvent d'un même « régime d'historicité », selon l'expression devenue canonique de François Hartog⁶, dans la mesure où il devient difficile de situer le rôle exact de l'exemplarité dans le système

⁴ Platonisme plutôt discret et mondain que rigoureux et systématique, surtout si l'on tient compte des critiques que reçoit Platon dans les *Parallèles*, à titre d'ancien et de surcroît ennuyeux après des Dames, dont le goût est toujours sûr, et qui plus est, tournant court dans sa description du Beau, uniquement fondée sur ses exemples : voir le premier entretien, p. 30-35.

⁵ *Idem*, p. 88.

⁶ Voir François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, et Christian Delacroix, François Dosse, Pierre Garcia (dir.), *Historicités*, Paris, le Seuil, 2003. Le concept (ou l'outil) est particulièrement utile pour schématiser les enjeux soulevés lors de la Querelle des anciens et des modernes, dans la mesure où il s'agit essentiellement d'une « crise » dans la manière d'articuler le temps et d'évaluer présent par rapport au passé et au futur, comme le précise Hartog.

historique proposé par Perrault. En considérant rapidement les différentes postures, on peut dégager, d'une part, chez les partisans des anciens, un régime cyclique de l'histoire, fondé sur le principe de l'*historia magistra vitae*⁷, et d'autre part, chez les partisans des modernes, un *a priori* du progrès qui suppose au contraire un avancement continu (mais à rythmes variables), dans les sciences et dans les arts, théorie du progrès qui exclurait d'emblée le rôle de exemplaire des anciens en raison de son caractère littéralement rétrograde. Telle serait, synthétisée rapidement, la différence entre les partisans des anciens et ceux des modernes, du point de vue de la vision de l'Histoire et du rôle de l'exemplarité du passé dans le perfectionnement des techniques.

Cette distinction suppose aussi deux manières différentes de définir la notion de génie, alors en pleine mutation comme on a eu l'occasion de le voir. On peut mettre d'abord de côté son acception d'usage : un talent naturel qui facilite l'apprentissage et la pratique d'un art, puisque cette acception est commune aux deux partis. Par-delà l'usage commun du terme, ce qui est l'objet de conflits est précisément le lien entre l'excellence exceptionnelle que constitue le génie par le caractère exemplaire de cette excellence. Cette distinction implique deux manières différentes de concevoir l'Histoire (ou à l'inverse, ces deux « régimes d'historicité » impliquent un rapport différent à l'exemplarité du génie), à travers lesquelles la notion de génie dans son exemplarité exceptionnelle est un enjeu considérable. On peut donner deux exemples de ces régimes distincts, où un même problème historique (les siècles d'« ignorance » et de « barbarie » que nous appelons encore Moyen Âge) trouve une explication différente selon la perspective historique privilégiée.

1. Flambeaux dans les ténèbres

Le *Discours sur les Anciens* de Longepierre⁸ est le premier texte répondant longuement au poème de Charles Perrault. Longepierre met en évidence le danger que représente le mépris à l'égard des anciens, en employant l'exemple de la

⁷ On se rapportera, pour l'analyse de ce « régime d'historicité », au livre de François Hartog cité, p. 84-89.

⁸ Hilaire Bernard de Requeley, baron de Longepierre, *Discours sur les Anciens*, Paris, Pierre Auboin, Pierre Emery et Charles Clousier, 1687. Un extrait de ce texte est publié dans l'anthologie sur la *Querelle des anciens et les modernes* éditée par Anne-Marie Lecoq, éd. cit., p. 280-293.

déchéance de l'Empire de Rome, qui devait à son admiration pour la Grèce toute sa splendeur et le développement de son bon goût. La perte de cette relation d'exemplarité avec les grands modèles grecs a causé l'avènement de la « barbarie », qui « se répandit avec toute l'impétuosité d'un torrent auquel on ôte les digues qui lui faisoient violence⁹ ». La civilisation grecque, fondatrice de toute civilisation, idée même de la civilité, représente non seulement pour Longepierre la source du bon goût, mais aussi, de manière plus immédiate et plus urgente, un *rempart* contre la barbarie :

L'Occident [...] se vit tout à coup enveloppé d'épaisses ténèbres de grossiereté & d'ignorance, qui durèrent jusqu'à ce qu'on eût recouvré ces mêmes Anciens, dont la perte avoit entraîné par une suite inévitable celle des beaux Arts & des Sciences¹⁰.

Ces siècles incultes n'ont donc pris fin, poursuit Longepierre, qu'au moment où, après la prise de Constantinople, plusieurs savants grecs ont trouvé refuge en Italie, où ils ont permis de redécouvrir la source de ces arts et des ces sciences : « on vit renaître en même temps le bel esprit & le bon goût ». Le mythe historique de la « Renaissance » sert donc ce que Perrault appelle le « culte » des anciens, et participe à une justification de leur exemplarité, comme à la valorisation de ceux qui s'en réclament :

À mesure qu'on découvroit quelque Ancien, il naissoit une foule de grands hommes, comme enfantez de sa cendre, qui croyoient ne pouvoir pas mieux éclairer leur siecle qu'après une si longue nuit, qu'en vantant, qu'en proposant ces originaux pour modèles, ou qu'en les imitant dans leurs ouvrages [...] tant il est vray que la destinée du bon goût & du bel esprit sont inséparables de celles des ouvrages de ces grands maîtres¹¹.

À partir de là, on peut conclure avec Longepierre : « Un changement si miraculeux qui se fist tout à coup, est-il donc un trop foible témoignage du mérite des Anciens¹² ? » La valeur des grands hommes de l'Antiquité se mesure à leurs *effets* bénéfiques sur la civilisation, et ce, grâce à une fiction historique qui suppose une

⁹ Longepierre, *Discours sur les Anciens*, op. cit., p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15-16.

¹¹ *Ibid.*, p. 17-18.

¹² *Ibid.*, p. 17.

rupture dans l'ordre du temps, l'avènement de la barbarie, dont la cause est aussi une rupture dans le régime de l'exemplarité. Cette exemplarité se conçoit non seulement comme une *historia magistra vitae* (les siècles de barbarie servent de repoussoir exemplaire à fuir par une fréquentation assidue des anciens), mais aussi comme une pratique du *canon* : les anciens sont, à un niveau immédiat, les modèles canoniques à suivre pour s'assurer de la valeur des productions modernes, tout autant que, à un niveau plus profond, la vertu de leur exemple est la cause de la « renaissance » des grands hommes dans les siècles qui les ont redécouverts.

De cette manière, Longepierre montre que l'imitation des anciens est la seule « règle » que doivent suivre les modernes, par-delà les préceptes de l'art, jugés « ennuyeux et inutiles » :

Non je ne crains point de l'avancer, quelque paradoxe que cela paroisse à la plupart des gens, qui croient qu'on ne peut reussir sans se charger de préceptes également ennuyeux & inutiles ; il n'y a point d'autre art que la lecture des Anciens. La nature dans les grands hommes fait presque tout le chemin. Elle a besoin seulement de quelque secours qui éclaire, qui guide, qui soutienne, qui reveille ce feu noble, cet essor rapide & impetueux ; et qui luy montre la bonne voye ; & les ouvrages des Anciens sont cette boussole & ce flambeau [...]. Comment de si beaux ouvrages ne pourroient-ils pas suppléer à des règles seches & desagréables, eux qui échauffent en instruisant, eux sur qui l'on a formé & l'art & les règles¹³.

La vertu de l'exemple des anciens procède selon le même paradigme que celui de la règle poétique, mais en s'y substituant, puisque les grands hommes de l'Antiquité sont le principe fondateur de tout art et de toute règle. Aussi est-il préférable de puiser le génie à *la source*. L'exemple des anciens guide la *nature* particulière des grands hommes, insuffle leur *génie*, dont le registre est sensible à travers tous les *topoi* de l'impétuosité de la *virtu* (« essor rapide », « feu noble », etc.) Si l'opinion défendue par Longepierre s'inscrit sous le signe du « paradoxe », c'est peut-être parce que l'accumulation des préceptes est généralement perçue comme la condition de la pratique des arts (comme le suggérait précédemment René Bray), mais surtout que sa radicalité inscrit d'emblée le discours des partisans des anciens contre l'opinion commune, marquée par la déchéance (on en voit des exemples en

¹³ *Ibid.*, p. 168-170.

pleine Académie) : la doxa, tout occupée de règles et de préceptes, manque l'essentiel, la vertu émulative des anciens. Le génie des grands hommes modernes ne trouve donc son accomplissement que dans la force des exemples qui le soutiennent, et ce, seulement s'il s'inscrit dans une régularité historique qui opère un constant retour vers l'âge d'or qui lui sert de modèle et d'instance de valorisation.

2. Anthropomorphisme de l'Histoire et valeur du travail

Il en va tout autrement dans la conception de l'Histoire proposée par Charles Perrault, qui met en jeu un autre mythe historique, celui des « âges » de l'humanité, dont le modèle hésiodique est cependant renversé : le Temps ne court pas à la déchéance, comme le propose le mythographe de la *Théogonie*, mais vers le « progrès ». C'est le personnage du Chevalier à qui il revient de proposer ce qui se présente comme un mot d'esprit, qui semble à l'abord paradoxal (pour les mêmes raisons que Longepierre : il s'agit de montrer que l'opinion du public est généralement dans l'erreur, pour mieux la combattre), mais qui, après examen sans prévention apparaît vrai : « Je sçay un moyen bien facile & bien seur pour vous mettre d'accord, c'est de convenir, comme il est tres-vray, que c'est nous qui sommes les Anciens¹⁴. » Le Président et l'Abbé sont parvenus dans leurs échanges à un nœud qu'il semble impossible de résoudre, et qui concerne précisément le rôle que l'on doit accorder aux grands exemples de l'Antiquité : « [C'est le Président qui parle] Vous en direz ce qu'il vous plaira, mais il faut qu'un jeune homme se propose quelque modele excellent dans ses estudes, & il ne le peut trouver que dans les beaux Ouvrages des Anciens¹⁵. » Le paradoxe¹⁶ proposé par le Chevalier montre par une boutade que la dispute entre les partisans des anciens et ceux des modernes peut se

¹⁴ Perrault, *Parallèles*, op. cit., p. 28.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Marmontel affirme, dans l'article « Anciens » de ses *Éléments de littérature* (1787) à propos du paradoxe avancé par le Chevalier : « Ce sophisme ingénieux, d'après lequel on a dit plaisamment, *le monde est si vieux qu'il radote*, a été pris un peu trop à la lettre par l'auteur des *Parallèles*. Il peut s'appliquer avec quelque justesse aux connaissances humaines, aux progrès des sciences et des arts, à tout ce qui ne reçoit son accroissement et sa maturité que du temps. Mais qu'il en soit de même du goût et du génie, c'est ce que Perrault n'a pu sérieusement penser et dire. Ici les caprices de la nature, les circonstances combinées des lieux, des hommes et des choses, ont tout fait, sans aucune règle de succession et de progrès. Où les causes ne sont pas constantes, les effets doivent être bizarrement divers. » Le temps des sciences d'accumulation et le temps des sciences de génie n'est pas le même, remarque Marmontel, et c'est un sophisme que de les confondre. Voir l'édition des *Éléments de littérature* par Sophie Le Ménahèze, Paris, Éditions Desjonquères, 2005, p. 158.

résoudre simplement en jouant sur les termes : venus *après* les autres, riches du cumul des expériences de l'Histoire, les modernes sont les véritables anciens¹⁷.

Mais cet argument dépasse en valeur argumentative la simple surface (d'emblée dévaluée) des mots. Ce paradoxe est en effet appuyé par les arguments de l'Abbé, qui autorisent raisonnablement la boutade hardie d'un homme d'esprit¹⁸ :

S'il est vrai que l'avantage des Peres sur les enfans & de tous les vieillards sur ceux qui sont jeunes, consiste uniquement dans l'expérience, on ne peut pas nier que celle des hommes qui viennent les derniers au monde, ne soit plus grande & plus consommée que celle des hommes qui les ont devancez ; puisque les derniers venus ont comme *recueilli la succession* de leurs predecesseurs, & y ont ajousté un grand nombre *de nouvelles acquisitions* qu'ils ont faites par leur *travail & par leur estude*¹⁹.

Contre la *règle de l'imitation* (et du recyclage des valeurs) défendue par les partisans des anciens comme Longepierre, l'Abbé propose de concevoir plutôt une *expérience cumulative du passé*, qui permet de concevoir le temps de manière dynamique (quoique la circulation et les échanges entre le présent et le passé – qui tendent toujours vers le futur de la postérité – soient aussi dynamiques), et surtout, de

¹⁷ Le Chevalier se rapproche ici de Fontenelle, qui débute aussi l'argumentation de sa *Digression* par une boutade sciemment cavalière : « Toute la question de la prééminence entre les Anciens et les Modernes étant une fois bien entendue, se réduit à savoir si les arbres qui étaient autrefois dans nos campagnes étaient plus grands que ceux d'aujourd'hui. » Tous ces paradoxes visent, qui par le renversement de la perspective historique, qui par l'aplanissement de la durée par la permanence de la Nature, à contrer la logique historique de la déchéance fondée sur une apologie de l'originalité et du génie des anciens.

¹⁸ Dans la Préface de la seconde partie des *Parallèles*, Perrault indique de manière précise une clef de lecture de ses dialogues : « Comme je suis bien aise qu'on sçache au vray quel est mon sentiment, je croy estre obligé d'avertir que je ne me rends responsable que des choses que dit l'Abbé, & non point de tout ce que dit le Chevalier dans ce Dialogue [...]. Il outre quelquefois la matiere, & c'est un personnage que j'ay introduit pour avancer des propositions un peu hardies ; ainsi je ne garantis pas toutes les saillies de sa vivacité [...]. Quoy que ces propositions puissent estre vrayes dans le fond, neanmoins comme elles sont trop contraires aux opinions reçûes, je n'ay pas estimé devoir les soutenir bien serieusement, & je ne les donne que comme des problemes. » Le Chevalier est à l'égard de l'Antiquité ce qu'on pourrait appeler un « esprit fort » ; aussi, son rôle est-il double, puisqu'il sert, en apparence, à ajouter de l'agrément au discours, mais structurellement, ses interventions sont essentielles dans l'avancement des idées, en ce que leur aspect paradoxal permet d'éviter que les échanges ne s'enlisent ou ne s'interrompent. À cet égard, la fonction problématique du bel esprit chez Perrault apparaît dans toute sa complexité, puisque les hardiesses qui sont essentielles à l'avancement des idées ne peuvent cependant être soutenues sérieusement, ou demandent des modalisations rationalisantes qui en aplanissent les aspérités (les pointes). Il semble nécessaire à l'avancement des idées « d'outrer la matiere », d'avancer des « propositions hardies », de penser par des « saillies » qui sont « contraires à l'opinion commune ».

¹⁹ Perrault, *Parallèle*, *op. cit.*, p. 29 ; les italiques sont de moi.

poser les jalons d'une pensée du progrès. À travers une logique cumulative du savoir, qui s'oppose à une logique de sa circulation, il s'agit bien de valoriser le présent en dévalorisant le passé, et de montrer que si le présent est riche de son passé, ce n'est pas seulement par droit d'*héritage* (qui n'ajoute pas à la connaissance), mais aussi grâce à de « nouvelles acquisitions », en vertu de la valeur du *travail* et de l'*étude*.

Selon cette perspective, l'exemple de la barbarie qu'a connue l'Occident après la chute de l'Empire romain, par lequel Longepierre montrait la nécessité de conserver un lien d'imitation avec les anciens, est, chez Perrault, considérablement dévalué. En effet, le temps est selon l'Abbé, comme un long fleuve qui rentre parfois sous terre à la faveur de gouffres qui en dissimulent le cours ; dans le régime du savoir, l'accumulation et l'enrichissement des sciences et des arts est parfois freiné par des conditions politiques défavorables, non tant parce que les guerres et les troubles sociaux empêchent la bonne circulation des héritages, mais surtout parce que les périodes obscures de l'Histoire ne sont pas favorables au *développement* du savoir et au rayonnement du génie :

On peut comparer alors les sciences & les arts à ces fleuves qui viennent à rencontrer un gouffre où ils s'abissent tout à coup ; mais qui après avoir coulé sous terre, dans l'estenduë de quelques Provinces trouvent enfin une ouverture, par où on les en voit ressortir avec la mesme abondance qu'ils y estoient entrez. Les ouvertures par où les Sciences & les Arts reviennent sur la Terre sont les grands regnes heureux des grands Monarques, qui en restabliant le calme & le repos dans leurs Etats y font refleurir toutes les belles connoissances²⁰.

On peut dès lors schématiser la lutte mise en scène dans les *Parallèles* à l'aide de deux types de « régimes d'historicité » différents : d'une part, un *régime d'exemplarité*, qui s'organise autour de la transmission d'une science sur le mode du *relais*, et institue, comme on l'a vu, la valeur des « grands Hommes » dans le rapport qu'ils entretiennent avec les anciens :

Vous voyez cependant le soin qu'a eu l'Antiquité de nous marquer les maistres que les grands Personnages ont eûs dans leurs estudes, parce

²⁰ Perrault, *Parallèles*, *op. cit.*, p. 29.

qu'elle a considéré la science comme une lumière & une lampe qu'ils se sont donnés les uns aux autres de main en main²¹ ;

et un *régime de singularités*, qui s'organise autour de la rupture et institue la valeur des « grands Hommes » dans la nouveauté de leur doctrine, tout en mettant en évidence la construction historique et scolaire du régime précédent :

J'ay remarqué cette genealogie de sçavants, mais je l'ay considerée comme une recherche historique qui conduit la memoire, & non pas comme un arrangement qui reglast le merite de ces grands hommes. Je n'ay pas crû non plus que leur doctrine fust toujours la mesme lumiere & la mesme lampe qui eust passé de main en main. [...] C'est que l'idée d'excellent homme & l'idée de copiste sont deux idées incompatibles²².

Si les connaissances reflourissent après une période d'obscurité, c'est grâce à la bonne influence d'un contexte politique favorable, et non grâce à un commerce renouvelé avec les « grands Hommes » de l'Antiquité. Ce qui, chez Longepierre, est la cause de la renaissance des sciences et des arts, n'est ici que la conséquence de l'avènement miraculeux d'un grand monarque. Ce renversement de perspective a pour corollaire un déplacement dans le régime de l'exemplarité : ce qui est exemplaire n'est plus cette valeur que l'on attribue au passé pour *constituer* par analogie celle du présent, mais, plus immédiatement, cela même qui sert à *illustrer* l'excellence du présent.

On peut constater ce retournement chez Perrault, dans le dernier ouvrage auquel il a travaillé, entre 1696 et 1700 : *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*²³. Perrault reprend l'argumentation qu'il a développée dans ses *Parallèles*, qu'il s'agit précisément d'illustrer à l'aide d'exemples contemporains :

Comme le siècle où nous vivons, riche des biens de tous les siècles précédents *qu'il a recueillis par droit de succession*, et riche encore de son propre fonds, a vu toutes les sciences et tous les arts s'élever en quelque sorte à leur dernière perfection, il n'est pas étonnant qu'il ait été si fécond en grands hommes, s'agissant d'ailleurs de le rendre

²¹ Perrault, *Parallèles*, *op. cit.*, p. 27.

²² *Idem*, p. 27-28.

²³ Voir l'édition critique de D. J. Culpin, chez Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », Tübingen, 2003.

digne du règne de Louis le Grand pour qui le Ciel les a formés, et de mettre *quelque proportion* entre les sujets et le prince²⁴.

Cependant, le retournement opéré par Perrault a ses limites : la structure d'émulation qu'implique l'imitation des anciens, selon laquelle le génie des modernes s'évalue par analogie avec celui des anciens, est conservée par Perrault ; il n'y a que les termes de cette structure qui ont changé : c'est ici la valeur du prince qui demande « quelque proportion » avec celle de ses sujets, ce qui renchérit sur l'idée que les grands siècles sont la conséquence de l'avènement des grands règnes.

Dès lors, la distance (historique ou géographique) nécessaire pour construire l'exemplarité des anciens n'est plus un enjeu quand il s'agit de l'exemple des modernes ; au contraire, comme l'écrit Perrault, « il n'est guère de livres plus utiles que ceux qui proposent des modèles dignes d'être imités, et qui conduisent à la vertu par la voie des exemples, surtout quand ces modèles sont pris sur des hommes que nous avons connus²⁵ ». Ce faisant, le siècle de Louis le Grand constitue lui-même sa propre postérité : il construit ses génies et ses grands hommes comme s'il avait la juridiction de ce qui appartient au temps : « On n'a suivi dans le choix de ces grands hommes que la voix publique qui les a nommés, sans que l'intérêt ou la flatterie, l'espérance ou la crainte y aient eu la moindre part²⁶. » Derrière cette apparence d'objectivité, nécessaire pour procurer quelque légitimité historique à ses *Hommes illustres*, Perrault opère une sorte de révolution dans l'ordre de la consécration des grands hommes : méprisant l'autorité du « tribunal » de la postérité, il institue son siècle comme s'il constituait à la fois sa propre autorité et la finalité même du progrès : n'a-t-il pas vu « l'achèvement » des sciences et des arts (« en quelque sorte ») ? Comme le remarque Fontenelle, à propos de l'analogie entre les Âges du monde et les âges de l'homme : « Il est fâcheux de ne pouvoir pas pousser jusqu'au

²⁴ Perrault, *Les Hommes illustres, op. cit.*, Avertissement de la première partie, p. 7 ; les italiques sont les miennes.

²⁵ Perrault, *Les Hommes illustres, op. cit.*, Avertissement de la seconde partie, p. 253.

²⁶ Cela n'est pas absolument vrai, en particulier pour les vies d'Arnauld et de Pascal, à cause de leur jansénisme, et du pouvoir du parti jésuite à la cour à la fin du siècle, ce que résume d'Alembert, dans son *Histoire des membres de l'Académie Française, morts depuis 1700 jusqu'en 1771* : « Parmi les hommes illustres dont Perrault faisait l'éloge dans cette histoire, il avait mis Arnauld et Pascal, qui méritaient bien d'y avoir une place distinguée ; mais les Jésuites leurs ennemis [...] firent donner ordre à Perrault d'ôter ces deux noms de son livre. » Cité par D. J. Culpin, *op. cit.*, Introduction, p. x.

bout une comparaison qui est en si bon train, mais *je suis obligé d'avouer* que cet homme-là n'aura point de vieillesse²⁷. » Tout le problème consiste en effet à rendre contemporaines à la fois cette *idée de perfection*, qui faisait le moteur de l'imitation, et celle d'un tribunal de la postérité, qui avait la fonction d'instituer le génie et d'adouber les grands hommes. Cette contemporanisation des instances par lesquelles se constitue le génie se joue donc à deux niveaux : autant en ce qui concerne ce que Boileau appelait le « tribunal des Anciens », qui permettait d'entretenir avec la communauté des anciens un régime d'exemplarité reposant sur l'imitation et l'émulation, mais aussi en ce qui concerne le tribunal de la postérité, par lequel se détermine et se fabrique la valeur du génie. Le Siècle de Louis le Grand semble présenter alors une figure d'autonomie.

3. L'exception exemplaire ; l'amas des préceptes

À cette valorisation du contemporain correspond une dévalorisation systématique des exemples du passé. Dans le domaine de la poésie, l'exemplarité d'Homère, qui est considéré traditionnellement comme l'archétype même du poète et le premier inventeur dans l'art des vers, est *a fortiori* l'objet de critiques qui visent à faire paraître l'ensemble de ses fautes aux yeux de la nouvelle instance judiciaire que représente le « public » :

Pere de tous les Arts, à qui du Dieu des vers
Les Mysteres profonds ont esté découverts ;
Vaste & puissant Genie, inimitable Homere,
D'un respect infini ma Muse te revere [...].
Cependant si le Ciel favorable à la France,
Au Siecle où nous vivons eust remis ta naissance,
Cent défauts qu'on impute au siecle où tu naquies
Ne prophaneroient pas tes ouvrages exquis.
[Suivent une trentaine de vers détaillant ces défauts²⁸.]

Ou encore, dans un autre registre :

Comme rien ne peut arriver d'abord à sa perfection dernière ;
qu'Homere à nôtre égard, a vécu dans l'enfance du monde [...], &
qu'il est un des premiers qui s'est mêlé de Poésie, je n'auray pas de
peine à faire voir que quelque grand génie qu'il ait reçu de la Nature,

²⁷ Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, *op. cit.*, p. 308.

²⁸ Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, *op. cit.*, p. 80-81.

car c'est peut-être le plus vaste & et le plus bel esprit qui ait jamais été, il a néanmoins commis un très-grand nombre de fautes, dont les Poètes qui l'ont suivi, quoiqu'inférieurs en force de génie, se sont corrigés dans la suite des temps²⁹.

Invraisemblances, ruptures de ton, mœurs inappropriées à la politesse moderne, divagations : jusqu'à l'authenticité de la personne même d'Homère, il s'agit de remettre en cause l'autorité et l'exemplarité du premier des exemples. On pourrait multiplier les occurrences et les chefs d'accusation, chez Perrault ou plus tard, au cours de la Querelle dite d'Homère³⁰, qui montreraient que c'est de manière privilégiée l'exemplarité même des anciens que cherchent à remettre en cause les partisans des modernes.

À travers cette exemplarité, c'est aussi le génie défendu par les « admirateurs de l'Antiquité » qui est attaqué. La médiation des anciens est devenue encombrante dans l'accès aux modèles idéaux du Beau, aux archétypes mêmes de la poétique. Cet accès privilégié est précisément ce qui constitue le « génie » dans l'épître de Perrault dédiée à Fontenelle³¹, et dans ce sens, on peut dire qu'il s'agit davantage d'une *aptitude* que d'une *instance de valorisation*.

C'est pourtant à travers cette dernière occurrence qu'il est possible de faire le lien entre l'aptitude de naissance et l'exemplarité des grands hommes : les grands génies sont non seulement l'illustration d'une régularité, mais aussi les exemples de sa maîtrise et de son dépassement. La Règle tue et l'exemple vivifie, dit en somme Boileau à travers sa lecture du Sublime, et le génie des grands hommes est l'instance qui permet cette sublimation. Or, c'est parce que la règle est à la fois fondée sur ces exemples et illustrée par eux que cet Autre de la règle est concevable comme une valeur d'excellence. Cette valeur ajoutée à l'usage du terme « génie » est ce qui permet de s'inscrire dans la durée historique et dans la communauté exceptionnelle

²⁹ Perrault, *Parallèles*, *op. cit.*, p. 205.

³⁰ Voir l'ouvrage de Noémie Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, (Turin, 1961-1962), Klincksieck, 1968, et *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, éd. Françoise Létoublon et Catherine Volpilhac-Augier, Paris, Champion, 1999.

³¹ Si on reprend la question posée à Bussy par Rapin, on peut constater que la qualité essentielle de ce génie est davantage le jugement que l'invention, puisque l'important n'est pas tant d'inventer de nouveaux arts, que d'atteindre dans ces arts le degré de perfection nécessaire pour plaire au public des honnêtes gens.

des exemples. C'est donc cette exigence à la fois poétique et historique qu'il s'agit d'ingérer et d'assimiler par le biais de l'émulation et de l'imitation, puisque l'excellence et l'exemplarité chez les partisans des anciens supposent un rapport à la communauté qui implique aussi de la durée : le temps doit faire son œuvre de valorisation.

En privilégiant l'immédiat et le contemporain, les partisans des modernes critiquent non seulement les exemples du passé, mais aussi ce rapport d'exemplarité au passé, qu'ils qualifient de « prévention ». En effet, toute la valeur du génie est constituée par une série de jugements favorables et réguliers, par *opinion* et non par *raison*. Pour juger sainement et au-delà de la prévention, il faut donc établir des raisons qui renversent les opinions. Si les exemples des anciens nuisent à l'avancée du progrès et à la glorification du présent, force est de supposer aussi que le génie lui-même est encombrant, du moins, dans la logique d'exemplarité dans laquelle il s'inscrit jusqu'alors. Comment faire dès lors pour arrimer la valeur du génie à l'idée de progrès défendue par les partisans des modernes ?

Pour reprendre les premières lignes de la *Digression sur les Anciens et les Modernes* de Fontenelle, la Nature a à sa disposition la même « pâte » pour fabriquer les formes du monde, « et certainement elle n'a point formé Platon, Démosthène ni Homère d'une argile plus fine ni mieux préparée que nos philosophes, nos orateurs et nos poètes d'aujourd'hui³² ». Le matérialisme de cette supposition est assez explicite³³, et malgré quelques modérations³⁴, il permet de mettre en évidence le rapport problématique entre le génie et l'idée de progrès défendue par les partisans des modernes. Ayant posé l'égalité de principe entre la qualité et la quantité de génies des siècles passés et du siècle présent³⁵, si l'on considère la suite des temps, on est à

³² Fontenelle, *Digression sur les anciens et les modernes*, *op. cit.*, p. 295.

³³ Johann Christoph Gottsched, dans ses *Notes à la traduction allemande de la Digression sur les Anciens et les Modernes de Fontenelle* (1727), note 2, trad. Pierre-François Bruger, in *La Querelle des anciens et des modernes*, *op. cit.*, p. 316, affirme en effet : « Monsieur Fontenelle se présente comme matérialiste et rend corporelle l'âme de l'homme. »

³⁴ « Je ne regarde ici dans nos esprits, qui ne sont pas d'une nature matérielle, que la liaison qu'ils ont avec le cerveau, qui est matériel, et qui par ses différentes dispositions, produit toutes les différences qui sont entre eux. » *Digression*, *op. cit.* p. 296.

³⁵ Puisque la différence des climats ne fait rien à l'affaire (à cause de la circulation des idées et de la facilité à cultiver les cerveaux), « voilà, ce me semble, la grande question des Anciens et des Modernes vidée. Les siècles ne mettent aucune différence entre les hommes. Le climat de la Grèce ou de l'Italie

même d'admettre qu'« un bon esprit cultivé est, pour ainsi dire, composé de tous les esprits des siècles précédents³⁶ ». Dans le régime d'historicité des partisans des modernes, on a vu que c'est la vertu de l'accumulation qui fonde l'idée de progrès ; mais quelle accumulation ? Celle des expériences, celle des préceptes :

Les hommes ne dégénéreront jamais, et [...] les vues saines de tous les bons esprits qui se succéderont, s'ajouteront toujours les unes aux autres. Cet amas, qui croît incessamment, de vues qu'il faut suivre, de règles qu'il faut pratiquer, augmente toujours aussi la difficulté de toutes les espèces de sciences ou d'arts ; mais d'un autre côté, de nouvelles facilités naissent pour récompenser ces difficultés. Je m'expliquerai mieux par des exemples³⁷.

Ainsi, l'idée de progrès évacue la valeur du génie, supposée la même dans tous les siècles : reste l'« *amas* » des règles et des préceptes. De même chez Perrault, qui remet en cause l'importance de l'originalité des anciens et de la plus-value que pourrait procurer le fait d'avoir inventé quelque art ou quelque science, les techniques du faire importent plus que les aptitudes ou la valeur supposées du génie, et le produit de son activité, plus encore que l'instance de production des œuvres :

Il faut distinguer l'Ouvrier de l'ouvrage, & supposé que les Inventeurs eussent eu plus de genie que ceux qui ont ajousté à leurs inventions, cela n'empesche pas que les ouvrages derniers faits ne soient plus beaux & plus accomplis que les ouvrages de ceux qui ont commencé, parce que ceux-cy ne se faisoient qu'en essayant & en tastonant, & ceux-là avec une pleine connoissance & une longue habitude à les bien faire³⁸.

Ce n'est plus tant le processus (l'imitation inventive, ou l'émulation génialisante) qui importe, ni même son moteur et son modèle (le génie), mais l'efficacité de tout ce dispositif, qui se mesure (on est dans un système parallélogique) à même les œuvres, dans l'immédiateté du jugement des contemporains. L'habitus poïétique et la maîtrise que seule procure l'expérience se pensent aussi dans un registre historique, puisque l'ancienneté des modernes est

et celui de la France sont trop voisins pour mettre quelque différence sensible entre les Grecs ou les Latins et nous. Quand ils y en mettraient quelqu'une, elle serait fort aisée à effacer, et enfin elle ne serait pas plus à leur avantage qu'au nôtre. Nous voilà donc tous parfaitement égaux, Anciens, Modernes, Grecs, Latins et Français. » *Digression, op. cit.*, p. 289.

³⁶ *Idem*, p. 307.

³⁷ *Idem*, p. 308.

³⁸ Perrault, *Parallèles, op. cit.*, p. 38 (Tome I, p. 87).

essentiellement un héritage et un cumul des connaissances. Restent la somme du patrimoine et l'étendue du capital :

Ainsi, quand nous faisons la comparaison des Anciens & des Modernes, ce n'est point sur l'excellence de leurs talents purement naturels, qui ont été les mesmes & de la mesme force dans les excellents hommes de tous les temps, mais seulement sur la beauté de leurs ouvrages & sur la *connoissance* qu'ils ont eue de leurs Arts & des Sciences, où il se trouve, selon les differens siecles, beaucoup de difference & d'inégalité. Car [...] les Sciences & les Arts ne sont autre chose qu'un amas de reflexions, de regles & de preceptes ; [cet amas,] qui s'augmente necessairement de jour en jour, est plus grand plus on avance dans les temps [...] ³⁹.

L'excellence des modernes ne se calcule donc pas en fonction de la grandeur de leur génie (puisque'il est le même chez les anciens et chez les modernes, il ne peut constituer un critère de valorisation), mais plutôt à partir des progrès techniques que la durée historique a permis d'accomplir. Le génie ne devient exemplaire que dans la mesure où il permet d'illustrer ce progrès, nouvelle régularité historique instituée pour glorifier le contemporain, au risque de le dévaluer aux yeux de la postérité qui le suivra forcément dans l'ordre du temps. Fontenelle a bien perçu ce problème, en supposant avec ironie que la prévention pour les anciens pourrait bien perdurer dans les siècles à venir :

Telle faute insoutenable, et dont l'auteur conviendrait lui-même aujourd'hui, trouvera des défenseurs d'un courage invincible ; et Dieu sait avec quel mépris on traitera en comparaison de nous les beaux esprits de ces temps-là, qui pourront bien être des Américains. C'est ainsi que le même préjugé nous abaisse dans un temps, pour nous élever dans un autre [...] jeu assez plaisant à considérer avec des yeux indifférents ⁴⁰.

Il semble que ces yeux indifférents, dépourvus de prévention pour quelque siècle que ce soit, évacuent avec elle l'excellence exceptionnelle que les partisans des anciens ont rattachée à la notion de génie, afin de s'élever dans la régularité historique au statut de lieux communs exemplaires. En lieu et place, l'amas des

³⁹ Perrault, *Parallèles*, *op. cit.* p. 38 (Tome I, p. 89-90).

⁴⁰ Fontenelle, *Digression*, *op. cit.* p. 310.

préceptes croît avec la somme des expériences, et l'étendue du capital s'enrange grâce à la vertu cumulative du travail.

C) L'abeille et l'araignée

Consilii statis est in me mihi.
Arachné (Ovide, *Métamorphoses*, VI, 40.)

1. La cire et la toile, le miel et le poison : variations sur les anciens et les modernes

Dans le coin le plus haut d'une large fenêtre de la bibliothèque St James de Londres, raconte Swift, vivait, tranquille et sans jamais sortir de chez elle, une araignée « gonflée jusqu'au dernier degré de magnitude par la destruction d'un nombre infini de mouches », dont les dépouilles s'amoncelaient devant les portes de son palais construit « selon les principes de fortification des Modernes ». Swift poursuit :

Mais ce fut un jour le caprice de la Fortune de conduire en ces parages une Abeille errante dont la curiosité découvrit une vitre fêlée dans un carreau de la fenêtre et par laquelle elle pénétra. Après quelques minutes d'exploration, elle finit par atterrir sur l'un des murs extérieurs de la Citadelle de l'Araignée, lequel cédant sous le poids inégal s'effondra jusqu'aux fondations¹.

En dépit de toute la science et toute l'ingéniosité qui ont été apportées à la confectionner, la toile de l'Araignée n'a pas résisté aux attaques *inéga*les de l'Abeille, qui a pu se libérer aisément des rets ourdis avec une si grande régularité. Alertée par les secousses de cette attaque, l'Araignée sortit de son antre afin d'affronter le danger qui la menaçait. Apercevant l'Abeille, en bonne logicienne, « devinant la cause d'après l'effet », elle s'emporta furieusement contre celle qui avait détruit l'ouvrage qu'elle avait si savamment façonné, lui jetant ordure sur ordure, ce qui engagea la dispute entre les deux insectes rivaux.

C'est à l'aide de cette fable que Swift met en scène le récit de la *Bataille des livres* survenue dans la bibliothèque St James, qui est lui-même une reprise burlesque de la Querelle des anciens et des modernes, laquelle, à partir de la toute fin du XVII^e

¹ Jonathan Swift, *La bataille des livres* [1704], in *Œuvres*, trad. Émilie Pons, Paris, Gallimard, 1965, p. 544-545.

siècle, se développe aussi bien en Angleterre qu'en France². Cette mise en scène en raccourci (elle est jouée par des insectes) constitue une reprise, sous le masque de la digression, des enjeux fondamentaux de la Querelle, et en particulier celui du rapport problématique entre le singulier et le commun. La réévaluation de ce rapport est précisément le pivot sur lequel bascule une conception du génie comme exemple vers une conception du génie comme singularité.

*
* *

Toute la question de la prééminence entre les anciens et les modernes n'est pas, comme veut le faire croire Fontenelle, un problème de *nature*, mais, plus généralement, de *rapport* au savoir et au passé (à la temporalité en général), et de *relation* que les particuliers entretiennent à la communauté que représente ce même savoir. C'est précisément ce que montre la fable de Swift, et en particulier la dispute qui a lieu entre les deux insectes, après que l'Araignée eut constaté les ravages accomplis par l'Abeille sur son palais ; car, comme il arrive souvent en ces circonstances, la querelle roule sur les qualités et les défauts des deux interlocutrices (leur nature), derrière lesquels pointent cependant les enjeux plus profonds de leur prise à partie :

Afin de ne pas me discréditer, [dit l'Araignée], par une comparaison avec une pareille friponne, qu'es-tu donc sinon une vagabonde sans feu ni lieu, sans bien ni héritage <*without stock or inheritance*> ; destinée par ta naissance à ne rien posséder par toi-même qu'une paire d'ailes et le pipeau d'un bourdon. Tes ressources se réduisent au pillage de la Nature, à la maraude dans les champs et jardins, et pour le plaisir de voler tu dévaliseras une ortie aussi bien qu'une violette. Tandis que je suis moi un animal domestique, pourvue en moi-même d'un complet et natif approvisionnement en toutes choses <*furnished with a native stock within myself*>. Ce vaste Château (pour montrer mon savoir en Mathématiques) est construit entièrement de mes mains, et les matériaux extraits radicalement de ma propre personne³.

Le discours de l'Araignée tente de mettre en évidence, pour prouver sa valeur aux yeux de sa rivale, une *autarcie* qui dépendrait uniquement de sa propre nature, et

² Sur la Querelle en Angleterre, voir Joseph Levine, *The battle of the books: history and literature in the Augustan Age*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1991.

³ Swift, *La bataille des livres*, op. cit., p. 546.

ce, autant dans son contenu que dans ses modes de production : elle est « pourvue », *en elle-même*, « d'un complet et natif approvisionnement en toutes choses », qui dépend essentiellement de ses connaissances en mathématiques, dont Vico a bien relevé la nature essentiellement humaine⁴. Méthode pour méthode, l'Abeille est en outre l'exemple même de l'*irrégularité* (comparée à la domesticité de l'Araignée) : vagabonde, maraude, sans bien ni héritage, elle ne possède rien par elle-même, mis à part les instruments de son dérèglement : des ailes et un pipeau. L'Araignée fait l'éloge du propre tout en dévaluant ce qui relève de l'emprunt, elle fait valoir le façonnage de soi-même à l'aide de ses ressources natives (en niant les cadavres des mouches qui s'amoncellent devant sa demeure) tout en dépréciant l'éclectisme inconsistant d'une vie passée à la circulation, d'un butinage l'autre. Selon elle, le lieu singulier et domestique du propre est préférable au lieu commun et ouvert de l'imitation.

Cette prétention à la propriété et à la singularité de l'Araignée est remise en cause par l'Abeille, qui défend la délicatesse et la discrétion de sa méthode. Elle déplace également les termes de la dispute en considérant non seulement la valeur des méthodes, mais aussi la qualité des matériaux que chacune d'elles met en œuvre :

Je visite en effet toutes les fleurs et tous les bourgeons des champs et des jardins, mais tout ce que j'y cueille m'enrichit sans causer le moindre tort à leur beauté, à leur parfum ou à leur saveur. Or, sur vous et votre habileté en [architecture et en] mathématiques, je n'ai que peu de choses à dire : dans cette construction qu'est la vôtre, il a pu y avoir, autant que je sache, beaucoup de travail et de méthode, mais comme la dure expérience nous enseigne à toutes deux, le matériau ne vaut rien et j'espère que vous considérerez à l'avenir [la durée et la matière], autant que [la méthode et de l'art]⁵.

La régularité et la science autarciques de l'Araignée ne valent rien sans la solidité et la durée : tel est ce que montre l'expérience, dont l'enseignement impromptu et hasardeux excède toutes les prétentions à la régularité dont se targuait l'insecte mathématicien. En vertu de son universalité combinée à sa discrétion, qui sont le fruit de longues études, l'Abeille produit ensemble le miel et la cire – la

⁴ Voir *De l'antique sagesse d'Italie*, trad. Jules Michelet, introduction Bruno Pinchard, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 69-70.

⁵ Swift, *La bataille des livres*, *op. cit.*, p. 546-547 ; je modifie la traduction.

matérialisation même de l'*utile dulci* – qui possèdent sans comparaison plus de valeur que les excréments (ingénieux cependant) produits par l'Araignée.

De telle sorte que tout le problème se ramène à ceci : de savoir lequel est l'être le plus noble des deux, celui qui, par une contemplation paresseuse sur quatre pouces de rayon, mais avec l'orgueil outreucidant de se nourrir et de [s'engendrer] par lui-même, transforme tout en excrément et venin, ne produisant rien d'autre que du tue-mouches et une toile d'araignée, – ou bien, d'autre part, l'être qui dans un immense domaine <*universal range*>, et par de longues recherches, au prix de longues études, par un jugement entraîné à distinguer entre les choses, réussit finalement à produire le miel et la cire⁶.

Tout entière tournée en son for intérieur, sans autre commerce avec le monde sinon celui d'engraisser son abdomen, l'Araignée est la figure permettant d'illustrer une utilisation redondante de la science à travers sa pratique autarcique de la création, qui, entre le déchet et la nourriture (la nourriture produisant ce même déchet qui sert à attraper d'autres nourritures), est prise dans une dynamique circulaire de l'accumulation ; à l'inverse, le butinage de l'abeille relève d'une imitation digestive et d'une transformation du savoir à travers sa circulation, dont on a eu l'occasion d'analyser les enjeux dans le processus de valorisation des ouvrages modernes : seule cette imitation et cette circulation du savoir ancien permettent de s'inscrire dans la durée historique, dans la mesure où les matériaux qui sont mis en œuvre sont éprouvés par le sceau de leur ancienneté, et dans la mesure aussi où le produit de cette imitation, assimilé et transformé par l'Abeille, est doux comme le miel, et utile aux studieux comme la cire dont on fait les bougies. Contre la circularité tautologique et autarcique de la science de l'Araignée, le butinage discret pratiqué par l'Abeille est la figure par excellence du bon usage du savoir.

Ce parallèle entre l'Abeille et l'Araignée, par lequel Swift illustre sa posture dans la Querelle des anciens et des modernes, est un lieu commun usité à travers lequel s'opposent la création et l'imitation dans leur relation au savoir. Toujours dans le domaine anglais par exemple, Francis Bacon, dans son *Novum organum* de 1620, synthétise déjà par le biais de la fable trois rapports différents au savoir :

⁶ *Idem*, p. 547.

Ceux qui ont traité les sciences furent ou des empiriques ou des dogmatiques. Les empiriques, à la manière des fourmis, se contentent d'amasser et de faire usage ; les rationnels, à la manière des araignées, tissent des toiles à partir de leur propre substance ; mais la méthode de l'abeille tient le milieu : elle recueille sa matière des fleurs des jardins et des champs, mais la transforme et la digère par une faculté qui lui est propre. Le vrai travail de la philosophie est à cette image. Il ne cherche pas son seul ou principal appui dans les forces de l'esprit ; et la matière que lui offre l'histoire naturelle et les expériences mécaniques, il ne la dépose pas telle quelle dans la mémoire, mais modifiée et transformée dans l'entendement. Aussi, d'une alliance plus étroite et plus respectée entre ces deux facultés, expérimentale et rationnelle (alliance qui reste à former), il faut bien espérer⁷.

On reconnaît, dans les fleurs des jardins et des champs mentionnés par Bacon, l'image par laquelle Swift désigne les modèles (essentiellement les anciens) visités par l'Abeille au cours de ses pérégrinations studieuses ; cependant, Bacon ne désigne pas par là, loin s'en faut, les grands hommes de l'Antiquité, mais, plus généralement (et plus immédiatement), les apports divers de l'expérience à la philosophie, selon la pensée méthodique développée dans le *Novum organum*. C'est en effet en détournant la perspective « moderne » de Bacon⁸ et en l'adaptant à son apologie des anciens que Swift s'approprie le lieu commun du parallèle entre l'Abeille et l'Araignée (sans considérer la fourmi, sinon en l'intégrant dans l'appétit cumulatif propre à l'Araignée), se faisant lui-même abeille en l'occurrence, et transformant « par une faculté qui lui est propre » un lieu commun qui n'est cependant pas le propre de Bacon.

Qu'elles se trouvent ou non inscrites dans la logique comparatiste du parallèle, entre la Cigale, la Fourmi et d'autres Bêtes illustres, Abeilles et Araignées traversent

⁷ Francis Bacon, *Novum organum*, § 95, trad. Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, Paris, PUF, 2010, p. 156-157.

⁸ Si l'on peut, en dépit de l'anachronisme, inscrire ainsi la pensée de Bacon dans un débat qui ne se conçoit pas en ces termes, mais qu'il aura cependant contribué à former : voir par exemple le § 84, qui fait l'apologie du progrès, dans les mêmes termes qu'emploiera Charles Perrault un demi-siècle plus tard : « Ce qui a empêché les hommes de progresser dans les sciences et les a retenus comme sous l'effet d'un charme, c'est encore le respect de l'Antiquité, l'autorité de ceux qui ont été regardés comme les maîtres en philosophie, et enfin le consentement général. [...] Quand à l'Antiquité, l'opinion que les hommes s'en forment est tout à fait superficielle et ne s'accorde guère avec le mot lui-même. C'est en effet la vieillesse et le grand âge du monde qui doivent être tenus pour la véritable antiquité ; et il faut les attribuer à notre époque, non à l'âge plus jeune du monde, qui fut celui des anciens. » Cf. éd. cit., p. 144.

toute l'histoire de la République des lettres⁹. D'une part, le mythe d'Arachné¹⁰, cette fileuse Lydienne, dont l'art égale celui de Minerve, se distingue par son ambivalence : entre la fascination que suscite la prouesse technique et ingénieuse de la toile de l'araignée et la répugnance quasi généralisée que suscitent les réseaux pernicieux de ses pièges, l'araignée permet d'illustrer un rapport à la fois technique et ingénieux au monde¹¹, mais aussi l'ambition et l'*hybris* de ne devoir qu'à soi-même l'excellence de ses ouvrages : aussi la mortelle qui prétendait rivaliser l'art de Pallas, sans reconnaître sa filiation, est-elle punie par une métamorphose qui la rend odieuse à la vue des hommes¹².

Érasme consacre deux *Adages* à la figure de l'Araignée, qui entre Ovide et l'emblématique médiévale, s'est chargée de lourdes connotations d'impiété. D'abord, dans l'*Adage 347*, la toile d'araignée marque à la fois la frivolité et la fragilité (ou la fragilité parce que la frivolité) :

Tisser des toiles d'araignées <*Aranearum telas texere*> signifie se donner infiniment de peine et de tourment pour un travail frivole et stérile <*frivola nulliusque frugis...laborem*>. [...] Chez Diogène Laërce aussi, dans la vie de Zénon, un philosophe disait que les raisonnements dialectiques étaient semblables à des tissus d'araignées, qui paraissent soigneux et précis mais ne sont que futiles et fragiles¹³.

⁹ Je mentionne aussi que le parallèle entre l'Abeille et l'Araignée ne s'entend pas seulement comme une figure de l'opposition entre l'imitation et la création, dont il est question ici, mais également dans un sens moral et comme une figuration du bon et du mauvais usage de la lecture : l'Abeille transforme en miel le suc des fleurs, tandis que l'Araignée s'en sert pour générer du poison.

¹⁰ Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006. Le développement qui suit tire profit de l'exhaustivité de cet ouvrage.

¹¹ Selon les développements de J.-P. Vernant et M. Détienne sur la *Métis*, l'Araignée pourrait bien être un animal pourvu de cette faculté, proche de l'intelligence rusée qui permet d'ourdir les pièges, comme le chasseur leurrant sa proie par le moyen de diverses dissimulations : cf. *Les ruses de l'intelligence, la métis chez les Grecs*, op. cit.

¹² Même si elles ne sont pas à l'origine du mythe, les *Métamorphoses* ovidiennes (livre VI, 1-145) semblent être le texte qui aura permis sa longue durée, en déployant l'ensemble des éléments qui seront exploités à travers ses divers réemplois : la Lydienne Arachné croit pouvoir rivaliser avec Minerve dans l'art de filer la laine, et ce, grâce à sa seule nature, et sans reconnaître sa dette envers celle qui a enseigné l'art du tissage aux hommes. Un concours s'organise, où Pallas représente la justice des dieux, tandis qu'Arachné les représente trompeurs, avec un art aussi admirable que celui de la déesse. Le courroux de Minerve détruit l'ouvrage magnifique et offensant, son auteure se pend de dépit. Par une métamorphose, Minerve la condamne, sous la forme de l'araignée, à être éternellement suspendue à un fil.

¹³ Érasme, *Adage 347*, cité par Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné*, op. cit., p. 109.

Ensuite, l'*Adage 3343 (Ex se fingit velut araneus)* marque l'aspect mensonger du discours des hommes lorsqu'il n'est pas autorisé par une tradition dans laquelle il doit s'inscrire :

Proverbial est aussi le rapprochement entre l'araignée qui tisse sa toile à partir d'elle-même et l'homme qui forge des mensonges de son cru. Ainsi chez Plutarque dans le traité *Sur Osiris* : "Telles les toiles que les poètes et les orateurs, engendrant d'eux-mêmes leur fil comme les araignées sans aucun apport extérieur, tissent et tendent"¹⁴.

Frivolité, stérilité, fragilité, mensonge : le *lieu* de l'Araignée est chargé de l'ombre de la sophistique¹⁵, de la futilité du bel esprit.

Autant l'Araignée est-elle suspecte en raison de sa prétention à l'autarcie (ce qui implique qu'elle nie sa filiation et sa dette envers ses devanciers), autant l'Abeille figure-t-elle une relation idéale au savoir et à sa filiation : ce n'est pas tant parce qu'elle reconnaît sa dette envers les anciens, mais parce qu'elle convertit et assimile les matériaux du savoir pour les transformer en un suc agréable et entièrement sien. Paresse de l'Araignée, qui attend sa proie au centre de sa citadelle ; activité de l'Abeille qui parcourt un espace universel et discerne entre les fleurs celles qui produiront le miel le plus doux. Volant au dessus d'une branche de thym, celle-ci est dans l'*Iconologie* de Cesare Ripa la figure de la Diligence : malgré la rudesse et la sécheresse de cette herbe, la mouche à miel réussit, par soin et diligence, à en tirer le suc le plus agréable : « Les hommes soigneux & diligens les imitent, en ce que par leur industrie ils surmontent ce qu'il y a de plus rude & de plus difficile dans les affaires. Tellement que des épines ils en font des fleurs, comme du Thim l'Abeille en tire du miel¹⁶. »

La figure de l'Abeille s'inscrit également dans une pensée humaniste de l'éducation, selon laquelle les exemples des grands hommes ne doivent pas être appris par autorité, mais être digérés, afin d'en extraire les sucs nourriciers, et de pouvoir ensuite en faire un usage sien et singulier. Le bon usage de l'imitation doit donc tenir compte du jugement de l'imitateur, et de sa capacité discrétionnaire à

¹⁴ Érasme, *Adage 3343*, également cité par Sylvie Ballestra-Puech, *ibid*, p. 115-116.

¹⁵ Voir *idem*, p. 110.

¹⁶ Cesare Ripa, *Iconologie*, ou explication nouvelle de plusieurs images... tirée des recherches de Cesar Ripa, moralisées par J. Beaudoin, « Diligence. VL. », Paris, Mathieu Guillemot, 1644, p. 49-50.

choisir les bons exemples, non pas d'engranger pêle-mêle et mécaniquement les matériaux du savoir dans l'entrepôt de sa mémoire. C'est dans ce sens que Montaigne donne des conseils au précepteur du fils de Diane de Foix :

Qu'il lui face tout passer par l'estamine & ne loge rien en sa teste par simple autorité, & à credit. Les principes d'Aristote ne luy soyent principes, non plus que ceux des Stoiciens ou Epicuriens : Qu'on lui propose cette diversité de jugemens, il choisira s'il peut : sinon, il en demeura en doute. [...] Il faut qu'il imboive leurs humeurs, non qu'il aprenne leurs preceptes : Et qu'il oublie hardiment s'il veut, d'où il les tient, mais qu'il se les sache approprier. La verité & la raison sont communes à un chacun, & ne sont non plus à qui les a dites premierement, qu'à qui les dit apres. [...] Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur, ce n'est plus thin, ny mariolaine : Ainsi les pieces empruntees d'autruy, il les transformera, & confondra, pour en faire un ouvrage tout sien : à sçavoir son jugement¹⁷.

Chez William Temple enfin (pour limiter le nombre des exemples, qu'on pourrait autrement multiplier), à qui est dédiée la charge de Swift contre les modernes, l'Abeille est semblable au génie poétique (« Genius of Poetry »), qui est trop « libertin » pour être confiné dans un grand nombre de règles : ainsi voudrait-on, afin de réguler le goût de leur miel, couper les ailes des abeilles d'une ruche, les y enfermer, et leur servir à butiner des fleurs qu'on aura soi-même choisies. Le propre de l'Abeille et du génie poétique est de voler à leur guise, faisant exercice de la finesse de leur jugement, de la justesse de leur discernement, qui ne peuvent être systématisés par aucune règle¹⁸. En somme, l'Abeille est la figure même du génie, qui aidé par les prédispositions de sa nature, convertit la matière des « plus grands

¹⁷ Montaigne, « De l'institution des enfants », in *Essais*, *op. cit.*, t. I, p. 199.

¹⁸ William Temple, *On poetry*, [1685], *Miscellanea, The Second Part*, Londres, Simpson, 1696, p. 322-323, cité par Sylvie Ballestra Puech, *Les Métamorphoses d'Arachné*, *op. cit.*, p. 237-238 : « The truth is, there is something in the Genius of Poetry, too Libertine to be confined to so many Rules [Temple parle de la régularité poétique française, jugée trop contraignante]; and whoever goes about to subject it to such Constraints, loses both Spirit and Grace, which are ever Native, and never learnt, even of the best Masters. 'Tis as if to make excellent Honey, you should cut off the Wings of our Bees, confine them to their Hive or their Stands and lay flowers before them, such as you think the sweetest, and like to yield the finest Extraction; you had as good pull out their stings, and make arrant Drones of them. They must range through Fields, as well as Garden, chuse such flowers as they please and by Proprieties and Scents they only know and distinguish: They must work up their Cells with Admirable Art, extract their Honey with infinite Labour, and sever it from the Wax, with such Distinction and Choice, as belong to none but themselves to perform or to judge. »

exemples de l'Antiquité », pour paraphraser les termes de Boileau, en une substance délectable qui lui est propre, et révèle analogiquement sa propre excellence.

Le parallèle entre le miel des Abeilles et la toile des Araignées repose sur une comparaison entre les vertus respectives de l'imitation innutritive des excellents exemples et de la création *ex sui*, obtenue grâce à la richesse de ce « propre fond » qu'évoquait Charles Perrault. Ce parallèle, qui à travers l'éloge de l'imitation défend la posture des partisans des anciens, déprécie corollairement les partisans des modernes en ce qui a trait à leur relation au savoir, tant la figure de l'Abeille et celle de l'Araignée sont stigmatisées dans leurs qualités respectives et semblent fixées à jamais dans les lieux communs rassemblés par la fable de Swift. C'est donc cette vaste tradition, tant ancienne que moderne, qui sert de prosopopée à la Querelle des livres qui a lieu un certain vendredi de l'an 1697, dans les rayons autrement paisibles de la bibliothèque St James.

Marc Fumaroli, à la fin de son essai sur la Querelle des anciens et des modernes, voit dans l'invention de cette prosopopée (mais on a vu combien Swift s'est fait lui-même abeille en cette circonstance) « l'emblème le plus complet et le plus inépuisable de la Querelle » : il s'agit à la fois d'une « poétique générale, qui préfère à la “création” prétendant à l'originalité absolue [...] une invention nourrie aux sources de la meilleure tradition littéraire », et d'une sorte de mise en garde contre la dangerosité de la posture moderne, en faisant voir « la face d'ombre d'une modernité à la fois rationaliste, dogmatique et narcissique », qui multiplie les tares comme autant de plaies menaçant l'Homme moderne : « atrophie de la mémoire, négation des richesses héritées, violence toute cérébrale et prédatrice infligée à la Nature et à l'Humanité sous couleur d'objectivité positive, stérilité funeste voilée sous la surabondance trompeuse des réussites et des productions de la technique¹⁹. » En rompant le lien d'imitation entretenu avec les exemples du passé, les modernes ne peuvent faire œuvre durable (les productions de leur esprit sont aussi fragiles qu'une toile d'araignée), et entretiennent avec leurs contemporains une relation de prédation qui découle de leur stérilité, imputable à l'atrophie de leur mémoire. Par leur désir de

¹⁹ Marc Fumaroli, « Les Abeilles et les Araignées », in *La Querelle des anciens et des modernes*, op. cit., p. 217-218.

singularisation et d'originalité, les modernes se privent des vertus à la fois inventives et unificatrices des lieux communs (comme ceux de l'Abeille et de l'Araignée) ; en rompant les liens qui les unissent au passé, ils corrompent le présent du lien social (*cf.* le venin de l'araignée prédatrice) et se privent de la possibilité même de s'inscrire dans la durée de l'Histoire. Stérilité et fugacité sont donc le lot de cette prétention à l'autarcie qui est le propre de l'Araignée. Cette attitude singularisante est, comme le dit Furetière, « hors de comparaison », ce qui peut aussi bien relever de l'excellence qui n'a pas son pareil, que du ridicule de se soustraire à la communauté par des actions qui vont en sens contraire, qui isolent et maintiennent « à part²⁰ ». C'est cette exclusion volontaire, ce rejet de filiation, qui place l'Araignée dans une situation d'opprobre quasi général, et par elle, dans la fable de Swift, les modernes.

À travers leur relation respective au savoir (d'une part comme héritage et comme circulation, d'autre part comme propriété et comme accumulation), l'Abeille et l'Araignée permettent aussi de figurer deux conceptions du génie, dont les modalités s'opposent précisément sur le point de leur rapport respectif à l'héritage commun des exemples. Assimiler les partisans des modernes à la figure historiquement chargée de l'Araignée, comme le fait Swift, c'est condamner leur rapport singulier au savoir et à l'invention, ce qui implique aussi que l'on conçoive le génie, si l'on s'inscrit dans cette logique, comme une aptitude favorisant la circulation et le recyclage du savoir (l'Abeille est pourvue « par le Ciel », en plus d'une nature lui permettant de convertir le pollen en miel, d'ailes et d'un pipeau), et non comme une marque d'excellence acquise par la production de nouveaux savoirs.

En stigmatisant ainsi les partisans des modernes, Swift est cependant injuste, en ce qu'il feint de croire que la culture de leur propre fonds est un culte de la propriété, exclusivement tourné vers eux-mêmes, et dépourvu de tout rapport de filiation et d'héritage. On a vu pourtant chez Perrault, par exemple, que cette culture du propre procède aussi, comme chez l'Abeille, par appropriation du legs des anciens, et non exclusivement par création *ex sui*. Figure idéale du rapport au savoir, parce qu'elle synthétise la règle et l'expérience, et occupe le milieu entre le singulier

²⁰ Voir Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, articles « Singulier », « Singularisé » et « Singularité ».

et le commun, l'Abeille est évidemment revendiquée par les partisans des anciens comme des modernes.

2. « Ce merveilleux et subtil ouvrage »

Cependant, l'image de l'Araignée dans l'histoire des lieux communs n'est pas une et monolithique, comme peut le faire penser la glose de la prosopopée swiftienne par Marc Fumaroli. On l'a vu chez Ovide, l'ouvrage d'Arachné est considéré hors de tout reproche : « Ni Pallas ni l'Envie ne pourraient rien trouver à reprendre dans cet ouvrage » (v. 129), dit le récit de cette métamorphose, mais on ne sait pas si cette impeccabilité concerne exclusivement son aspect technique, ou si elle s'étend aussi au sujet de son ouvrage, pourtant répréhensible. La virtuosité de l'Araignée, sa compétence technique, l'*hybris* même dont elle fait preuve dans son attitude irrespectueuse à l'égard des dieux (« Seule, la jeune fille n'éprouve aucun effroi », v. 44) étonnent pourtant et suscitent l'admiration. La figure de l'Araignée permet surtout de concevoir l'invention (ou même l'homme en général, comme dispositif sensitif et pensant) de façon *immédiate*, sans nécessairement l'inscrire dans une régularité historique de la tradition et de l'héritage.

Pour que l'Araignée constitue une image positive de la pensée humaine et de son activité, encore a-t-il fallu se défaire du poids des lieux communs attachés à cet animal, et constituer une sorte de *lieu singulier*, un espace de réflexion qui se soustrait aux héritages et renverse les filiations – tout en s'y inscrivant d'une manière plus ou moins ténue, en un subtil réseau de fils reliant entre eux les matériaux de la pensée.

Dans sa *Notice sur la vie et les ouvrages de Boulanger*, écrite en 1765, Diderot, après avoir attesté de ses excellentes dispositions naturelles, fait l'éloge de l'esprit analogique de son défunt ami, et de sa capacité à tisser des liens entre les éléments les plus éloignés du domaine du savoir :

Une imagination forte jointe à des connaissances étendues et diverses et à une subtilité peu commune, lui indiquaient des liaisons fines et des points d'analogie entre les objets les plus éloignés. Les dernières années de sa vie furent laborieuses, contemplatives et retirées. Quelquefois je le comparais à cet insecte solitaire et couvert d'yeux qui tire de ses intestins une soie qu'il parvient à attacher d'un point du plus vaste appartement à un autre point éloigné, et qui se servant de ce

premier fil pour base de son merveilleux et subtil ouvrage, jette à droite et à gauche une infinité d'autres fils et finit par occuper tout l'espace environnant de sa toile ; *et cette comparaison ne l'offensait point*. C'est dans l'intervalle du monde ancien au monde nouveau que notre philosophe tendait ses fils : il cherchait à remonter de l'état actuel des choses à ce qu'elles avaient été dans les temps les plus reculés. Si jamais homme a montré dans sa marche les vrais caractères du génie, c'est celui-ci²¹.

La comparaison avec l'araignée, vivant une vie solitaire, laborieuse et contemplative, et tissant des réseaux de fils qui occupent « tout l'espace environnant » *n'offense pas* Nicolas-Antoine Boulanger, qui sur la fin de ses jours, en raison de la nature de ses activités (et peut-être aussi de sa laideur), fournit à Diderot l'occasion de cette analogie entre le travail du philosophe (mais pas n'importe quel) et le tissage solitaire et laborieux de l'araignée. Si ce dernier insiste (dans une notice nécrologique où l'usage est davantage la louange que le blâme) sur le fait que cette comparaison n'offensait guère son ami, c'est bien sûr pour éviter qu'on le taxe de médisance, mais aussi pour montrer que l'usage commun a été détourné. Il ne s'agit pas ici de l'Araignée orgueilleuse et vaine, dont la toile est l'image de ses pensées virtuoses et frivoles, mais plutôt d'une Araignée philosophique, qui construit en l'air un réseau d'analogies, décrit non pas comme une futile et précaire construction, mais comme « merveilleux et subtil ouvrage ». Ce travail de la pensée, qui « jette à droite et à gauche une infinité d'autres fils », qui associe entre eux les points les plus éloignés de manière à occuper tout l'espace du savoir, cette activité laborieuse et contemplative est, en outre précise Diderot, le « vrai caractère du génie²² ». C'est ainsi que d'une figure d'abord péjorative, telle que véhiculée par la tradition des lieux

²¹ Denis Diderot, *Sur la vie et les ouvrages de Boulanger*, in *Œuvres*, Tome IX, éd. Jean Varloot, Paris, Hermann, 1981, p. 449-450 ; les italiques sont les miennes.

²² Ce « vrai caractère du génie » se remarque non seulement par la nature de la pensée du philosophe, mais aussi par la force de son caractère, qui vainc les obstacles s'opposant au libre usage des analogies : suit en effet une série d'adversités que Boulanger a dû contourner pour se disposer à la réflexion : famille dévote, mauvaises études, maladie qui l'a rapidement emporté, etc. ; malgré ces obstacles, « quand on feuillette ses ouvrages on croirait qu'il a vécu plus d'un siècle ; cependant il n'a vu, lu, regardé, réfléchi, médité, écrit, vécu qu'un moment : c'est qu'on peut dire de lui ce qu'Homère a dit des chevaux des dieux : autant l'œil découvre au loin l'espace dans les cieux, autant les célestes coursiers en franchissent d'un saut ». Le génie philosophique, dont Diderot esquisse rapidement le portrait avant de le reprendre ailleurs (nous y reviendrons), est un regard qui voit loin, qui subodore et tisse les liens entre les éléments les plus éloignés du savoir, malgré l'obscurité du monde où il faut tout découvrir et les préjugés des hommes qui s'opposent à la libre circulation du savoir.

communs, l'Araignée devient le lieu singulier par lequel il est possible de définir le caractère de l'excellence et l'activité analogique propres au génie.

Dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature* (vers 1753), Diderot avait déjà fait un usage singulier de la figure de l'Araignée. La critique diderotienne a depuis longtemps mis en évidence le patronage discret (il n'est jamais directement mentionné) de Francis Bacon dans cette œuvre contemporaine de l'élaboration de l'*Encyclopédie*²³. Ce patronage se manifeste en particulier dans la reprise par Diderot de la tripartition baconienne des rapports au savoir, où celui-ci assimile la Fourmi à l'empirisme, l'Araignée au dogmatisme, et l'Abeille à une posture médiane, qui synthétise le cumul des expériences et l'élaboration des systèmes. Cette tripartition se retrouve chez Diderot, mais considérablement déplacée :

Nous avons trois moyens principaux ; l'observation de la nature, la réflexion et l'expérience. L'observation recueille les faits, la réflexion les combine, l'expérience vérifie le résultat de la combinaison. Il faut que l'observation de la nature soit assidue, que la réflexion soit profonde, et que l'expérience soit exacte. On voit rarement ces moyens réunis. Aussi les génies créateurs ne sont-ils pas communs²⁴.

Bien que toute référence au bestiaire philosophique de Bacon soit ici absente, le lien au § 95 du *Novum Organum* est transparent ; cependant, d'une part, la nature des opérations décrites a subi quelques changements : l'empirisme de la Fourmi devient une observation de la nature, le dogmatisme de l'Araignée, une combinaison de ces observations, et la fonction médiane de l'Abeille, une sorte de contre expérience qui autorise le produit des combinaisons. La posture idéale, occupée chez Bacon par l'Abeille, devient chez Diderot ce qu'il appelle le « génie créateur », synthèse et réunion de ces trois manières de philosopher²⁵. Il importe autant de butiner (mais la nature des fleurs a changé en raison du sujet du discours : ce ne sont plus les auteurs de l'Antiquité, mais à présent la Nature dans ce qu'elle a de plus caché et de plus incompréhensible), que d'esquisser des systèmes et des réseaux (dont la solidité est cependant à éprouver sans cesse à l'aide de l'expérience). Le « génie

²³ Voir, entre autres, l'avant propos de Jean Varloot, dans son édition des *Pensées sur l'interprétation de la nature*, dans le tome IX des *Œuvres*, de Diderot, *op cit.*, p. 3-23.

²⁴ Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1754), XV, in *Œuvres*, tome IX, éd. cit., p. 39.

²⁵ Dans les *Pensées* XXI et XXIII par exemple, Diderot ramène ces trois manières à deux : l'expérimentale, qui recueille et tâtonne, et la rationnelle, qui lie et établit des analogies.

créateur » est hors du commun parce qu'en lui (chose rare) Abeilles et Araignées trouvent le terrain de leur réconciliation.

La figure de l'Araignée (comme celle de l'Abeille d'ailleurs) occupe plus généralement une place privilégiée dans la philosophie de Diderot²⁶ : modèle anthropologique, elle permet d'explicitier le mode de fonctionnement de la « machine » humaine en solutionnant le problème posé par son unité²⁷ ; modèle épistémologique, elle permet également, comme la *Notice sur la vie et les ouvrages de Boulanger* l'esquisse rapidement, de donner corps à une conception de la recherche philosophique comme un ensemble de liens tissés entre des « points d'analogie » autrement éloignés et divers. La toile formée par ces réseaux de liens couvre « l'espace environnant » du savoir, et « amène à l'unité ce qui est séparé et divers²⁸ », comme le disait Vico à propos du fonctionnement de l'*ingenium* : cette activité analogique est en effet pour Diderot la marque du vrai caractère du génie.

Cette réévaluation de la figure de l'Araignée, dans l'espace restreint du lieu singulier développé par Diderot pour illustrer divers éléments de sa philosophie (monisme de l'homme, pensée analogique, etc.), nous renseigne corollairement sur des déplacements plus considérables, qui ne concernent plus uniquement le seul cas de Diderot (cas en l'occurrence « exemplaire »), mais aussi une nouvelle manière de concevoir et d'évaluer le génie, que l'on voit s'esquisser au cours de la première

²⁶ Voir les articles « Grappe d'abeilles », « Araignée » et « Analogie » de l'*Encyclopédie du Rêve* de d'Alembert de Diderot, Sophie Audidière, Jean-Claude Bourdin et Colas Duflo (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2006, et Colas Duflo, *Diderot philosophe*, Paris, Champion, 2003.

²⁷ Je fais référence à deux textes importants qui posent ce problème : d'une part, le fameux passage du *Salon de 1767* consacré à Vernet, où le philosophe, s'éveillant d'un songe troublé par les vapeurs de la digestion, compare le corps humain et ses « filets nerveux » à l'araignée et à sa toile (*Salon de 1767*, in *Œuvres*, t. XVI, éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Anette Lorenceau, Paris, Hachette, 1990, p. 232-233), et le second dialogue du *Rêve de d'Alembert*, où Mlle de Lespinasse et Bordeu reprennent et développent cette comparaison, parallèlement à celle de l'essaim d'abeilles. C'est par ces comparaisons que Diderot tente de résoudre le problème du dualisme : araignée et toile sont une même chose, l'essaim est un composé qui agit en corps. Cette comparaison peut aussi s'étendre par analogie à une cosmogonie moniste où il réside « dans quelque point de l'espace une grosse ou petite araignée dont les fils s'étendent partout » : Cette « espèce de Dieu-là » est, dit Bordeu, « la seule qui se conçoive ». Toile sensitive et pensante et grappe agissant en corps sont à concevoir en même temps, ce dont témoigne l'entremêlement du réseau d'analogies tout au long du dialogue : voilà réconciliés, grâce à ce modèle anthropologique, non seulement les principes pensant et sensitifs, qui se conçoivent dès lors comme une même substance, mais aussi de bien vieilles ennemies : les Abeilles et les Araignées. (*Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres*, Tome XVII, éd. Jean Varloot, Paris, Hermann, 1987, p. 89-207, en particulier les p. 135-164.)

²⁸ Giambattista Vico, *De l'Antique sagesse*, op. cit., p. 121.

moitié du XVIII^e siècle : d'une part, la question ne se limite plus au terrain poétique qui l'a vu naître dans son acception moderne, mais devient également un problème philosophique (ce qui permet parallèlement de concevoir un génie philosophique, et ne va pas sans poser quelques difficultés) ; d'autre part, avec la réévaluation de qualités telles que l'originalité et la singularité, la relation qui lie le génie à la communauté (à la fois concrètement au sens des contemporains, et virtuellement au sens de la communauté formée par les grands hommes de l'Antiquité) se trouve considérablement déplacée. Comment un tel déplacement a-t-il été possible, quelles en sont les bases épistémologiques, quelles en sont les conséquences ? Si l'on pose le « génie créateur » esquissé par Diderot comme une ligne d'horizon ou le point temporairement posé d'un parcours qui permet de mieux évaluer les transformations et les déplacements, il s'agit donc à présent de suivre ces réseaux et d'observer leurs évolutions.

Troisième partie – L’expérience esthétique

Introduction

*C’est à peu-près comme si on eût voulu réduire le génie
en préceptes.
d’Alembert, Encyclopédie, Discours préliminaire*

A) Le sentiment du génie

« Ne cherche point, jeune Artiste, ce que c’est que le *Génie*. En as-tu : tu le sens en toi-même. N’en as-tu pas : tu ne le connoîtras jamais¹. » C’est dans ces termes que débute l’article « Génie » du *Dictionnaire de musique* de Rousseau publié en 1767. Cet article est à bien des égards *exemplaire* pour l’histoire du génie au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. D’abord, parce que cette définition n’en est pas une : le génie, tel que le conçoit Rousseau, relève d’un *je-ne-sais-quoi* qui ne se manifeste que par ses effets ; vouloir en chercher la cause, en déterminer les *raisons*, tenter de définir *ce que c’est*, est non seulement impossible, mais c’est de plus la marque d’une *absence* de génie. Cette impasse a cependant des conséquences qui dépassent la supposée exigence définitionnelle que comporte tout dictionnaire, à laquelle Rousseau affiche ne pas se conformer : cela implique qu’il soit impossible de *penser* le génie, comme si les domaines respectifs du *sentir* et du *penser* étaient pour l’homme sans aucune relation et intrinsèquement opposés. De cette manière, si « en avoir » ne peut que se *sentir* et « ne pas en avoir » se résout à ne pas le *connaître*, dans les deux cas le génie est exclu du domaine de la connaissance. Le génie *est* ou *n’est pas* ; et comme la lune dans le puits, il est insaisissable. Persiste-t-on néanmoins à demander *ce que c’est* ? Rousseau tranche, à la fin de son article : « Homme

¹ Rousseau, « Génie », in *Dictionnaire de musique*, éd. Claude Dauphin, Bern, Peter Lang, 2008, p. 360.

vulgaire, ne profâne point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître ? tu ne saurois le sentir² ». La boucle est bouclée.

Les autres occurrences du terme « génie » dans le *Dictionnaire de musique* permettent cependant de nuancer cette posture péremptoire. Tel est le cas en particulier dans l'article « Compositeur » :

Il en est du Compositeur comme du Poète : si la Nature en naissant ne l'a formé tel ; / S'il n'a reçu du Ciel l'influence secrete, / Pour lui Phébus est sourd & Pégase est rétif. / Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bizarre & capricieux qui seme par-tout le baroque & le difficile, qui ne fait orner l'Harmonie qu'à force de Dissonances, de contrastes & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le Compositeur malgré lui, qui lui inspire incessamment des Chants nouveaux & toujours agréables (...) c'est ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez (...) dans le sanctuaire de l'Harmonie³ ; Leo, Pergolese (...) Galuppi dans celui du bon goût & de l'expression³.

Rousseau, sans *définir* le génie à la manière nouvelle des « philosophes naturels » (selon l'expression d'Helvétius), s'inscrit cependant dans ce que l'on pourrait appeler une « esthétique de l'affect » où le rôle du génie est clairement circonscrit : il est à la fois la source de l'inventivité du Compositeur, et le gage de son bon goût, qui s'oppose au gothisme et au baroquisme des musiques capricieuses et bizarres, dissonantes par force de contrastes. En somme, le musicien est un peintre des sentiments : par là, Rousseau conçoit la musique comme une mimétique des passions, et le génie, la faculté qui permet l'expression médiatisée de ces affects, dans la même mesure où Molière voyait dans le génie de Mignard la faculté qui le rend apte à transformer les couleurs en chairs. Dans la logique de cette conception mimétique de la musique (*ut pictura musica*), Rousseau se tourne vers l'*Art poétique* de Boileau pour décrire le génie comme le gage de l'autorité que l'artiste possède *de naissance*, de sorte qu'on est toujours, chez Rousseau, dans une conception du génie comme instance de valorisation des œuvres d'art.

Reste ce refus de parvenir à une *définition* du génie, refus singulier dans un dictionnaire. Pour Rousseau, toute tentative qui vise à connaître le génie serait une

² *Ibid.*

³ Rousseau, article « Compositeur », in *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*

réduction de ce qui fonde son caractère exceptionnel, puisque cette connaissance suppose que l'on maîtrise l'objet dont on parle, et le génie excède cette maîtrise. Ce revus d'associer le génie au domaine de la connaissance témoigne d'une *sacralité* de la notion, qui permet d'en constituer à la fois l'exception et l'excellence, sans lesquelles il ne serait pas génie, mais qui empêche par le fait même de le théoriser. On peut très bien l'évoquer de biais à l'aide d'images et de métaphores, mais on ne peut pas le définir sans en profaner le nom. De même, si la profanation est un *usage commun des choses sacrées*, cette opération pratiquée sur le génie permet peut-être d'en faire un objet de connaissance, mais elle risque aussi de dénaturer l'une de ses caractéristiques fondamentales : le principe même sur lequel est fondée son exceptionnalité. Impossible, donc, de connaître le génie sans le profaner, et partant, le dénaturer.

L'exemplarité de la non-définition du génie chez Rousseau se mesure en outre par rapport aux dictionnaires, encyclopédies et traités sur les beaux-arts et autres ouvrages contemporains, où le terme « génie », comme on le verra, est sans cesse redéfini et circonscrit dans les bornes de l'entendement et de la raison, déchu des hautes sphères de la sublimité et de l'enthousiasme – que l'on ne peut exprimer que métaphoriquement : selon Rousseau, l'éclat du génie ni sa source divine ne se peuvent regarder fixement.

Contre une connaissance claire et distincte du génie, que l'on tenterait d'atteindre à travers sa définition et son analyse, Rousseau affirme plutôt qu'il y a un *sentiment* du génie, uniquement réservé à ceux qui le possèdent et l'ont reçu en don, à peu près comme procède la foi, ou tout autre objet de croyance et non de raison. Contre une impossible connaissance du génie (prétendre connaître le génie relève en fait de l'imposture), Rousseau plaide donc pour une *expérience* du génie, au sens où le sentiment évoqué n'est possible que pour les rares élus qui *l'éprouvent en le possédant*. Intransmissible, intraduisible, le génie comme le goût ne se discute pas, il se *sent*.

Cette expérience du génie ne relève pas seulement d'un sentiment intérieur qui donne la certitude de posséder ce don rare et précieux : elle relève également d'une reconnaissance du génie des hommes qui ont produit les œuvres qui nous touchent de manière impérieuse.

Il porte dans l'âme ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas ! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, & ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter.

Le jeune artiste qui veut savoir si « quelque étincelle de ce feu dévorant » l'anime n'a donc qu'à se rendre à Naples pour écouter les œuvres de Léo, Durante, Jommelli et Pergolèse :

Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillements t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le Métastase & travaille ; son Génie échauffera le tien ; tu créeras à son exemple : c'est là ce que fait le Génie, & d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les Maîtres t'ont fait verser⁴.

L'expérience intérieure du génie passe donc par l'émotion ressentie en entendant les chefs-d'œuvre des grands maîtres, dont l'exemple a la vertu de découvrir le don possédé par le jeune artiste, mais aussi de le pousser à les imiter dans leur travail de création. De cette manière, une chaîne de génies se crée comme celle que forme des objets métalliques attirés par l'aimant⁵, tous liés entre eux par la double reconnaissance qu'ils ont du génie des grands maîtres et de leur propre don. Ce lien est celui de l'exemplarité classique, où les modèles servent à la fois de révélateurs pour découvrir les dons du génie, et de moteurs stimulant la création. Si, pour Rousseau, le génie relève d'une expérience, c'est donc dans le double sens d'une reconnaissance intérieure du sentiment d'un don singulier, et d'une reconnaissance extérieure du sentiment d'appartenance à une *communauté de génies*.

*
* *

⁴ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, op. cit., p. 360. Rousseau ajoute, en manière de polémique qui s'inscrit dans la Querelle des Bouffons : « Si tu ne trouves que beau ce qui transporte, [...] fais de la musique française. »

⁵ L'image est évidemment empruntée à Platon, qui dans l'*Ion*, compare la chaîne de l'inspiration et de l'enthousiasme à celle créée par l'aimant : « Ce don de bien parler sur Homère est chez toi, non pas un art [...] mais une force divine. Elle te met en branle, comme il arrive pour la pierre qu'Euripide a nommée magnétique, et qu'on appelle communément d'Héraclée. Cette pierre n'attire pas seulement les anneaux de fer eux-mêmes ; elle communique aux anneaux une force qui leur donne le même pouvoir qu'à la pierre, celui d'attirer d'autres anneaux [...]. De même aussi la Muse fait des inspirés par elle-même, et par le moyen de ces inspirés d'autres éprouvent l'enthousiasme : il se forme une chaîne. » *Ion*, 532 d-e.

Si on le considère par rapport au contexte qui lui est contemporain, l'article « Génie » du *Dictionnaire de musique* de Rousseau est cependant singulièrement à contre-courant. En effet, il peut être lu comme en réaction à l'article « Génie » que le chevalier de Jaucourt a écrit pour l'*Encyclopédie* (paru dans le tome VII, en 1757), ou à celui de Voltaire, publié dans ses *Questions sur l'Encyclopédie* de 1761. Plus généralement, c'est ostensiblement au rebours de tout le courant philosophique que Rousseau affecte de ne pas définir ce qu'il considère comme indéfinissable, et c'est en quoi ce refus peut être à son tour paradoxalement exemplaire. En effet, non seulement dans les dictionnaires et dans les encyclopédies, mais également dans des textes d'horizons très divers, la *question du génie* est devenue, tout au long du XVIII^e siècle, un problème philosophique, ou mieux, un problème posé à la philosophie.

C'est de cette tension problématique entre la connaissance du génie et son caractère exceptionnel qu'il s'agira de mesurer les enjeux, en partant du principe que pour faire du génie un objet de connaissance, il est nécessaire de le *sortir hors du temple*, de rendre communes les opérations qui lui sont propres. Peut-être sera-t-il donc révélateur de prendre aux mots la condamnation qu'adresse Rousseau aux « profanateurs » du génie, puisque malgré son excès, elle résume bien à la fois les nécessités et les risques d'une entreprise qui prétend décrire de façon précise la nature et le fonctionnement du génie. Il ne s'agit donc pas ici de chercher à moissonner, dans le vaste champ de la critique philosophique au XVIII^e siècle, suffisamment de définitions du génie qui permettront de s'en faire une idée claire et distincte, mais plutôt de mesurer la *difficulté* que pose la notion de génie à cette nouvelle critique condamnée par Rousseau, qui cherche à *réduire* le génie de tous ses agrégats mythologiques, comme on dit, en termes de chimie, lorsqu'on réduit un métal en le séparant des terres et des oxydes qu'il contient.

Le risque de cette opération est évidemment qu'il n'en reste *rien*, et qu'en soumettant le génie aux effets corrosifs de l'analyse, pour l'extraire de sa sacralité et de l'aura de mystère qui lui donnent tout son pouvoir de valorisation, on en vienne à conclure que le génie n'est lui-même qu'une valeur de sacralité accordée après coup aux auteurs dont les œuvres résistent de manière inexplicable à la faucille de Chronos. Le génie serait dès lors une manière d'expliquer *a posteriori* les inexplicables faveurs du dieu (pourtant réputé absolument impartial) : il n'y aurait

donc pas de génie *en soi*, mais des *effets de génie*, qui se perçoivent à travers la durée de vie des œuvres et des systèmes de pensée, l'utilité des découvertes scientifiques et l'universalité des remarques portées sur les phénomènes du monde. Dès lors apparaît la nature essentiellement *politique* du génie, qui ne se pense plus comme une instance de valorisation justifiant l'existence d'une singularité au regard de la communauté, mais qui au contraire est tributaire de cette même communauté quant à sa valeur et son excellence. Les grands Hommes seraient ainsi entièrement tributaires de la *reconnaissance* de leur Patrie, pour reprendre une formule célèbre de 1791, qui consacrerait cette appropriation des génies singuliers par la communauté des citoyens⁶. Le génie, dans cette perspective, ne serait dès lors plus une nature ou une essence, mais le *résultat d'une relation*.

⁶ Eux-mêmes libérés de l'oppression d'une monarchie de droit divin : comme on le verra, cette appropriation du génie et cette libération de la monarchie répondent à la même logique révolutionnaire de réduction des singularités.

B) « Esthétique »

Parallèlement à l'élaboration de cette conception politique du génie, on assiste, dès la première moitié du XVIII^e siècle, à une remise en perspective de la manière de concevoir les beaux-arts et la nature du Beau qu'ils cherchent à atteindre. Cette remise en perspective, correspond plus ou moins à la naissance de la « science esthétique », dont le terme voit le jour, en Allemagne, en grec dans un contexte latin, en 1735, à la fin des *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* de Baumgarten¹.

Cette naissance est d'emblée problématique, dans la mesure où cette science, qui se veut *nouvelle*, ne correspond pas exactement à une science des beaux-arts et de la nature du Beau, mais plus généralement à une science de la connaissance sensible².

¹ Sur les problèmes épistémologiques et historiographiques que pose la *naissance* de l'esthétique, voir le collectif dirigé par Serge Trottein, *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, Paris, PUF, 2000. Sur l'esthétique des Lumières françaises en général, voir Jacques Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974, Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, *op. cit.* Je rappelle par ailleurs que le terme « esthétique » n'entre dans un dictionnaire français qu'en 1776, dans le *Supplément de l'Encyclopédie*, dont l'entrée « Esthétique » est une traduction quasi littérale de l'entrée « Ästhetik » de *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, la *Théorie générale des beaux arts* de Sulzer parue en 1771. Sur l'histoire du mot, voir l'article de Baldine Saint-Girons, « L'esthétique : problèmes de définitions », in *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, et la notice « Esthétique » de Marc Jimenez et Elisabeth Décultot, dans le *Dictionnaire européen des philosophies*, *op. cit.*

² J'évoque rapidement les principaux moments de cette fondation chez Baumgarten, fondation qui, on le verra, est à rapprocher de la manière dont le génie se constitue comme problème philosophique au XVIII^e siècle. Dans les premières pages des *Méditations philosophiques* (au § IX), Baumgarten fait la distinction entre le *poème* (le « discours sensible parfait »), la *poétique* (l'« ensemble des règles auxquelles le poème doit se conformer »), l'art de la *poésie* (« l'aptitude à confectionner un poème »), le *poète* (« celui qui jouit de cette aptitude »), et enfin, la *poétique philosophique* (« la science de la poétique »). À la fin des *Méditations* (aux § CXV et CXVI), Baumgarten précise ce qu'il entend par *poétique philosophique* : il s'agit de la « science qui conduit le discours sensible vers sa perfection ». Cette science ne dépend pas de la Logique, parce que celle-ci « éduque la faculté de la connaissance supérieure [la raison] à la connaissance de la vérité », alors que le poème regarde l'articulation des choses sensibles et perceptibles par la faculté de connaissance *inférieure*, les sens. À partir de l'opposition entre les *noeta* (les choses intelligibles, qui dépendent de la faculté de connaissance supérieure) et les *aisteia* (les choses sensibles – ou leur représentation –, qui dépendent de la faculté de connaissance inférieure), Baumgarten propose donc aux philosophes de « faire porter leurs recherches [...] sur les techniques qui permettent d'affiner et d'aiguiser les facultés de connaissance inférieures [parallèlement à la logique, qui donne des règles à la faculté de connaissance supérieure], et de les utiliser d'une façon qui profite davantage au monde. » Il poursuit : « Puisque la psychologie propose des principes fermement établis, nous ne doutons pas qu'il puisse y avoir une *science qui dirige la faculté de connaissance inférieure*, ou encore *une science du mode sensible de la connaissance d'un objet* ». Ainsi, puisque les *noeta* doivent être connus au moyen de la faculté de connaissance supérieure, et sont l'objet de la Logique, « les *aisteia* sont l'objet de l'*épistémè aisthétikè*, ou encore de l'esthétique ». Ce projet est comme on le sait l'objet de l'œuvre inachevée de Baumgarten, l'*Æstetica*, dont les deux volumes sont publiés respectivement en 1750 et 1758. Cependant, dans la mesure où,

C'est précisément sur les fondements de cette science, et en remettant en cause sa scientificité même, que Kant a montré que le projet de Baumgarten était philosophiquement intenable du point de vue de son système, dans la mesure où, selon lui, il est inapproprié de chercher à faire une science à partir de règles qui ont été fondées empiriquement. Le passage est bien connu :

Les Allemands sont les seuls à se servir du mot esthétique pour désigner ce que d'autres appellent la critique du goût. Cette dénomination se fonde sur une espérance déçue, que conçut l'excellent analyste Baumgarten, celle de soumettre le jugement critique du beau à des principes rationnels, et d'en élever les règles à la hauteur d'une science. Mais cet effort est vain. En effet, ces règles ou critères sont purement empiriques en leurs principales sources, et par conséquent ne sauraient jamais servir de lois a priori déterminées propres à diriger le goût dans ses jugements ; c'est plutôt le goût qui constitue la véritable pierre de touche de l'exactitude des règles. Aussi est-il judicieux ou bien d'abandonner à son tour cette dénomination et de la réserver pour cette doctrine qui serait une vraie science (par où on se rapprocherait du langage de la pensée des anciens chez lesquels la division de la connaissance en *aisthèta* et *noèta* fut très célèbre) ou bien la partager avec la philosophie spéculative et de prendre l'esthétique partie dans un sens transcendantal, partie dans une signification psychologique³.

Le problème se situe également selon Kant dans la manière dont on a constitué les règles que Baumgarten veut élever au rang de science, règles tirées à partir des exemples des plus grands hommes de l'Antiquité, ce que Charles Perrault mettait déjà en évidence concernant la poétique d'Aristote, et qui pose constamment de nouvelles difficultés tout au long du XVIII^e siècle. Ces problèmes, dont Kant se fait l'écho à la fin du siècle, sont eux-mêmes les symptômes de la « crise de l'exemplarité », dont on a vu les enjeux principaux en montrant combien ceux-ci travaillent en profondeur la notion de génie. Vers 1790, au moment où paraît la troisième critique kantienne, les grands Hommes de l'Antiquité, sur l'exemple desquels on a fondé les règles de la poétique, ne trouvent plus l'autorité nécessaire pour conserver leur statut exemplaire, faisant tomber avec eux tout l'édifice dont ils

comme l'affirme Baumgarten, « la fin de l'esthétique est la perfection de la connaissance sensible comme telle, c'est-à-dire la beauté », on peut affirmer que ce que l'on entend aujourd'hui par *esthétique* est inclus dans la science dont Baumgarten a défini l'objet. La traduction du texte latin est celle de Jean-Yves Pranchère, dans son édition de *l'Esthétique* à Paris, aux éditions de l'Herne, 1988.

³ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, éd. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, PUF, 2001, p. 54.

étaient les piliers. Ainsi, la « science esthétique » se trouverait invalidée, quelques années après le moment de sa fondation. Cependant, par-delà (ou plutôt en deçà de) cette fondation d'emblée problématique⁴, ce qui nous intéressera davantage est, de manière plus générale, une sorte de changement de paradigme vis-à-vis de la poétique, dont la régularité ne devient pas tant l'objet de soupçon (bien qu'elle le soit aussi), que l'occasion, comme on le verra, de réfléchir à la nature humaine et à ce qu'on pourrait appeler son *expérience sensible*. La poétique vise à normaliser un faire pour générer du plaisir ; l'esthétique s'intéresse plutôt à la nature même de ce plaisir, à ses causes et à ses raisons. Ainsi, les *nouveaux* poéticiens, à la manière des philosophes, sont désormais à la recherche des *fondements* par lesquels se constituent les règles de la poétique. La recherche de ces fondements fait apparaître une autre forme de régularité, qui n'est plus tant destinée à normaliser les pratiques d'un *faire*, qu'à déterminer les principes d'un *sentir*, c'est-à-dire d'un « sentiment », que l'on qualifiera d'« esthétique ».

Tout comme pour l'établissement de la régularité poétique, les poéticiens *philosophes* ont recours à une certaine forme d'exemplarité pour constituer la régularité esthétique, mais c'est de manière exactement inverse par rapport à la normalisation des pratiques du faire : en effet, c'est désormais la *généralité des expériences esthétiques*, et l'uniformité anthropologique qui en est déduite, qui constitue l'exemplarité de cette nouvelle forme de régularité, et qui justifie l'établissement des *principes* que l'on cherche à établir. On se souviendra que dans le cas de la régularité poétique, le génie (paradoxalement en raison de son exceptionnalité) avait pour rôle de constituer l'exemplarité nécessaire pour l'établissement de cette régularité. Cette régularité était toujours appelée cependant à être dépassée, transgressée, transformée par ce génie même qui pourtant la constituait comme aptitude naturelle à la pratique régulée d'un faire. Dans le cas de la régularité esthétique, le paradoxe du génie semble se déplacer, mais relève au fond tout autant de l'articulation entre l'exception que constitue sa singularité et le rôle exemplaire

⁴ Serge Trottein, dans son article « Renaissance de l'esthétique : de Baumgarten à Kant », in *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, montre bien tous les problèmes philosophiques que soulève, dès ses débuts, cette science esthétique, problèmes qui relèvent de la dichotomie entre le sensible et l'intelligible dans laquelle s'inscrit d'emblée l'esthétique baumgartienne.

qu'on lui alloue. En effet, si l'on passe d'une exemplarité fondée sur la valeur de modèle que l'on attribue à la singularité des grands Hommes à une exemplarité fondée sur la valeur universelle de l'expérience esthétique commune à tous les hommes, ou du moins à ceux qui forment momentanément une communauté de goût, le génie risque de se réduire, d'une part, à une simple aptitude à produire du plaisir esthétique, et, d'autre part, à n'avoir d'existence que dans le fait de constituer une communauté de goût qui y reconnaît le motif de son plaisir. En somme, le génie perdrait toute valeur de transcendance, et dépendrait essentiellement de l'universalité du sentiment qu'il produit. Le génie renouerait ainsi avec la dimension du *convenable*, étymologiquement présente dans la notion rhétorique d'*aptitude* : le politique prenant ainsi le relais de la transcendance perdue.

Mais encore faudrait-il déterminer de manière plus précise la nature de ce changement de paradigme, ce qui permettra par la suite de mieux comprendre en quoi ce déplacement a pu modifier la manière de concevoir le génie, en lui donnant le caractère d'un *problème* posé à la philosophie. Ou encore, à l'inverse, on pourrait considérer que la remise en cause des règles poétiques (ou, plus précisément, de la régularité poétique même, en tant qu'« amas de préceptes » permettant d'accomplir bien une action dans un but déterminé) est l'*effet* (et non plus la *cause*) de l'importance grandissante du génie dans les théories des beaux-arts du XVIII^e siècle.

De cette manière, l'« expérience esthétique » peut se concevoir autant comme une nouvelle manière d'évaluer les œuvres d'art, que comme une manière d'inscrire le sentir dans le domaine de la connaissance. Dans cette perspective, on peut mieux comprendre la complexité de la posture de Rousseau à l'égard du génie : pour lui, la connaissance qui dépend d'un sentir ne relève pas de celle qui relève des principes rationnels par lesquels on constitue les définitions (la connaissance des préceptes comme celle des notions). Comme dans le cas du Sublime chez Boileau qui ne peut se réduire à une question de style, le génie chez Rousseau relève de l'émulation et de la *reconnaissance*. De cette manière, le génie participe à la constitution d'une communauté de sentiment, et non pas à l'autorisation d'une régularité de préceptes.

Cette communauté de sentiment se constitue autour d'une expérience commune, rendue possible par cette sorte de pierre magnétique qu'est le génie. À travers cette *communauté esthétique*, affleure également l'une des notions

fondamentales de la philosophie au XVIII^e siècle : celle d'*expérience*. Si l'esthétique est bien le lieu d'une expérience commune, qui s'élabore parallèlement à celle qui est composée par l'exemplarité du génie, il faut maintenant préciser la manière dont s'infléchit le terme.

C) Expériences

1. Équivoque de l'expérience

Le terme « expérience » vient du latin *experientia*, qui est un essai, une épreuve, une tentative, tandis que celui d'*experientia* vient lui-même de *experire*, éprouver. Le *Dictionnaire universel* de Furetière donne cette première définition au terme « Experience » : « Essay, espreuve reïterée de quelque effet qui sert à nostre raisonnement pour venir à la connoissance de sa cause. » Il ajoute : « On appelle un homme d'*experience*, celui qui a vescu & raisonné long-temps, qui a veu & leu beaucoup de choses & d'affaires, qui connoist le monde par sa propre *experience*. » Cet homme, on l'appelle aussi un *expert*, « qui est habile en son art ». L'expérience serait alors une sorte d'usage répété de plusieurs phénomènes, usage qui finit par procurer une *expertise* en raison de l'analogie que l'on fait entre des événements ou des manifestations semblables et que l'on croit de même nature. L'expérience est donc, comme le résume le dictionnaire de l'Académie (éd. 1694) : « conoissance des choses acquise par un long usage », puisque la répétition des épreuves et l'exercice des phénomènes finissent par se graver dans la mémoire et se constituer en savoir.

Tout autant *observation* que *validation*, *essai* que *connaissance*, *expertise* qu'*épreuve* : c'est précisément cette *équivoque de l'expérience*¹ que tente de lever d'Alembert, dans l'article « Expérimental » de l'*Encyclopédie* :

La physique expérimentale roule sur deux points qu'il ne faut pas confondre, l'expérience proprement dite, & l'observation. Celle-ci, moins recherchée & moins subtile, se borne aux faits qu'elle a sous les yeux, à bien voir & à détailler les phénomènes de toute espee que le spectacle de la Nature présente : celle-là au contraire cherche à la pénétrer plus profondément, à lui dérober ce qu'elle cache ; à créer, en quelque maniere, par la différente combinaison des corps, de nouveaux phénomènes pour les étudier : enfin elle ne se borne pas à écouter la Nature, mais elle l'interroge & la presse².

¹ Je reprends ici le sous-titre et le développement de l'article « Expérience » de Jean-Pierre Cléro, dans le *Vocabulaire européen des philosophies*, *op. cit.*

² D'Alembert, « Expérimental », *Encyclopédie*, *op. cit.*

La physique expérimentale peut donc se définir comme une *expertise* de la nature, qu'une observation minutieuse et répétée de ses moindres phénomènes auront rendue possible, et comme une *expérimentation* des hypothèses, qui vise à vérifier les suppositions procurées par les recherches conjecturales. Si les hypothèses permettent parfois d'aller plus loin, dans tous les domaines de la connaissance, que les simples observations des phénomènes naturels, il importe de toujours les valider par l'expérience. C'est ce que développe d'Alembert, dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie*, à propos de cette partie du savoir qu'il nomme « Physique générale et expérimentale », où il met en garde contre les abus spéculatifs des géomètres :

Au défaut d'expériences propres à servir de bases à leur calcul, ils se permettent des hypothèses, les plus commodes à la vérité qu'il leur est possible ; mais souvent très éloignées de ce qui est réellement dans la nature. [...] Pour nous, plus sages ou plus timides, contentons-nous d'envisager la plupart de ces calculs et de ces suppositions vagues comme des jeux d'esprit auxquels la Nature n'est pas obligée de se soumettre ; et concluons que la seule vraie manière de philosopher en physique consiste ou dans l'application de l'analyse mathématique aux expériences, ou dans l'observation seule, éclairée par l'esprit de méthode, aidée quelquefois par les conjectures lorsqu'elles peuvent fournir des vues, mais sévèrement délogée de toute hypothèse arbitraire³.

Cette attitude dubitative et réservée à l'égard de la spéculation philosophique appliquée à la physique est à mettre en parallèle au redéploiement de l'axiome des anciens, selon lequel « c'est à nos sensations que nous devons toutes nos idées⁴ ». C'est sur la base de cet axiome, qui fait de l'expérience sensorielle le principe de toutes les connaissances, que l'on peut établir la « chaîne » qui unit entre eux le « petit nombre de règles ou de notions générales », qui permet de lier tous les arts et toutes les sciences, de manière à ce que chaque domaine du savoir se prête un secours particulier. Tel est donc le principe sur lequel repose l'édifice de l'*Encyclopédie* :

³ D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, éd. Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2000, p. 94-95. On trouve des considérations similaires chez Diderot, dans *De l'interprétation de la nature*, où il distingue deux types de philosophie : l'expérimentale et la rationnelle, de même que dans l'article « Éclectisme », une opposition entre l'éclectisme « expérimental » et « systématique » : mais il faudra revenir plus précisément sur les enjeux complexes de cette distinction chez Diderot, parce que ce qui semble d'abord être une simple opposition établie au profit de l'expérience couvre en fait un éloge (prudent) du systématisme (« l'Éclectisme systématique est celui des hommes de génie. »)

⁴ D'Alembert, *Discours préliminaire*, op. cit., p. 84.

c'est dire combien l'expérience y trouve une place à la fois fondamentale et opératoire.

2. Les outils de l'Expérience

Mais pour mieux illustrer le mode d'opération particulier de l'expérience, on peut se tourner vers les agréments de la fable, et considérer un bref moment le chapitre XXIX des *Bijoux indiscrets* de Diderot, « le meilleur peut-être, et le moins lu de cette histoire », qui raconte le « Rêve du sultan Mangogul, ou [son] voyage dans la région des hypothèses⁵ ». C'est donc en rêve que Mangogul est conduit dans les hauteurs éthérées de la région des hypothèses sur le dos d'un animal plus fabuleux que le bouc-cerf aristotélécien, un hippogriffe présentant « la tête de l'aigle, les pieds du griffon, le corps du cheval et la queue du lion ».

C'est dans cette région que se dresse un édifice « suspendu comme par enchantement », ne reposant sur aucune fondation, peuplé de vieillards vêtus de lambeaux de vêtements. L'un d'eux, plus nu que les autres, occupe une tribune posée sur une toile d'araignée, et est occupé à souffler des bulles à l'aide d'un chalumeau, que des spectateurs s'emploient à porter aux nues jusqu'à ce qu'elles éclatent. Entre tous ces vieillards, Mangogul parvient à la rencontre d'un homme affable, plus habillé que les autres, à qui il demande l'explication de ce lieu, et qui donne en deux mots au rêveur-voyageur la clef de cette étrange région : « Je suis Platon, [...] Vous êtes dans la région des hypothèses, et ces gens-là sont des systématiques⁶. » Ainsi, apprend-on que depuis la mort de Socrate, le temple autrefois dévoué à la philosophie est devenu un lieu de spéculations vaines, aussi légères et vides que des bulles de savon, aussi fragiles et dépourvues de fondements qu'une toile d'araignée, hypothèses défendues par des pseudo philosophes qui se sont revêtus des morceaux déchirés de la robe de Socrate⁷. Mais si Platon souhaite pathétiquement voir un jour

⁵ Diderot, *Bijoux indiscrets*, Premier volume, chapitre XXIX, éd. Jean Macary, in *Œuvres*, t. III, Paris, Hermann, 1978, p. 130-134.

⁶ Diderot, *Bijoux indiscrets*, op. cit., p. 132.

⁷ On retrouve ainsi l'image de la toile d'araignée, comparable à celle qu'a développée Swift dans la *Bataille des livres*, mais ce n'est pas tant cette fois pour condamner l'absence de relation aux anciens (chaque philosophe se réclame comme il peut de la robe de Socrate), que pour illustrer l'absence de fondements solides de toutes ces hypothèses.

restituée et restituée cette robe⁸, nul doute que son espérance sera déçue. En effet, au moment même, s'avance un enfant marchant à pas lents mais assurés, dont les membres s'allongent et grossissent à mesure qu'il approche du temple de la philosophie :

Dans le progrès de ses accroissements successifs, il m'apparut sous cent formes diverses. Je le vis diriger vers le ciel un long télescope, estimer, à l'aide d'un pendule, la chute des corps, constater avec un tube rempli de mercure la pesanteur de l'air, et, le prisme à la main, décomposer la lumière. C'était alors un énorme colosse ; sa tête touchait aux cieux, ses pieds se perdaient dans l'abîme, et ses bras s'étendaient de l'un à l'autre pôle. Il secouait de la main droite un flambeau dont la lumière se répandait au loin dans les airs, éclairait au fond des eaux, et pénétrait dans les entrailles de la terre⁹.

Cet enfant devenant colosse, tenant divers outils et éclairant le monde de son flambeau, est l'Expérience ; et dans son « progrès », il *renverse* tout l'édifice de la philosophie :

"Quelle est, demandais-je à Platon, cette figure gigantesque qui vient à nous ? – Reconnaissez l'Expérience, me répondit-il ; c'est elle-même." À peine m'eut-il fait cette courte réponse, que je vis l'Expérience approcher, et les colonnes du portique des hypothèses chanceler, ses voûtes s'affaisser, et son pavé s'entrouvrir sous nos pieds. "Fuyons, me dit encore Platon, fuyons : cet édifice n'a plus qu'un moment à durer." À ces mots, il part, je le suis. Le colosse arrive, frappe le portique, il s'écroule avec un bruit effroyable, et je me réveille¹⁰.

Ce songe allégorique montre, de façon immédiate, que les *effets* du progrès de l'expérience sur la philosophie sont de l'ordre du renversement radical : le portique est renversé, et Platon est mis en fuite. Il est, d'autre part, manifeste que ce qui fait l'objet d'un renversement n'est pas n'importe quelle philosophie, mais celle du Portique, justement, la philosophie stoïcienne, en tant qu'elle est « systématique ». Le flambeau de l'Expérience, qui est également munie des outils qui lui permettent d'affirmer son empire, est censé apporter la lumière au Monde et en révéler les secrets les plus enfouis, dans la même mesure où la bague magique de Mangogul

⁸ « Qui rassemblera ces morceaux, continua Platon, et nous restituera la robe de Socrate ? Il en était à cette exclamation pathétique, etc. »

⁹ Diderot, *Bijoux indiscrets*, op. cit., p. 133.

¹⁰ Diderot, *Bijoux indiscrets*, op. cit., p. 134.

permet d'entendre les secrets les mieux gardés de sa Cour. Comme le résume Jacques Proust,

Les Bijoux indiscrets tournent ostensiblement autour de l'allégorie du géant Expérience, et ils ont pour emblème un anneau qui a la vertu – électrique – de dévoiler les secrets les mieux tus de la nature. Le flambeau qu'Expérience secoue de sa main droite, l'éclat que jette l'anneau lorsqu'on le frotte, ont une évidente fonction symbolique : ils désignent *les Bijoux* comme un roman des Lumières¹¹.

Cette analogie entre le sultan Mangogul et le géant Expérience permet de mettre en évidence un problème posé par le texte de Diderot (mais qui n'est pas résolu de manière explicite), qui concerne l'*outillage* de l'Expérience : dans quelle mesure cet outillage est-il le propre de l'expérience ? J. Proust associe dans l'article cité l'action révélatrice de la bague de Mangogul à celle des outils (téléscope, pendule, etc.) dont se sert le géant Expérience pour observer le Monde, outils qui pallient la faiblesse originelle de ses sens : « Mangogul est aussi grand qu'Expérience, et plus puissant que Brama : il est l'allégorie typique du philosophe des Lumières¹². » En conséquence, l'Expérience dont il est question dans le texte de Diderot serait précisément celle que donne l'*observation*, que l'on a vu être l'un des deux types d'expérience définis par d'Alembert dans son article « Expérimental », l'autre type permettant précisément de vérifier les hypothèses, ou mieux, les *conjectures*. Il n'est cependant pas certain que ces outils se limitent à la seule observation, et il apparaît que le prisme et la colonne de mercure appartiennent au second type d'expérience. Le « philosophe des Lumières » ne se cantonne pas dans l'observation de la nature, comme l'on voit de ce que les bijoux ont toujours parlé et qu'il suffisait d'un outil pour les entendre, mais doit en certaines rencontres conjecturer, supposer des résultats, en un mot, *subodorer les effets*, tenter hardiment des combinaisons, échafauder des systèmes et ourdir des hypothèses (comme on dit d'une araignée qui ourdit sa toile), avant de les vérifier à l'aide des expériences. Il faut aller au-delà de l'observation du spectacle du monde pour y apporter la lumière, parce qu'*on ne peut jamais savoir ce que l'on cherche*. En un mot, s'il est permis par

¹¹ Jacques Proust, « Des bijoux trop discrets », in *L'objet et le texte, pour une poétique de la prose française du XXIII^e siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 127.

¹² Jacques Proust, « Des bijoux trop discrets », article cité, p. 136.

la nécessité de la démonstration de dépasser légèrement le texte de Diderot avec ses propres éléments, et à la lumière de l'analogie suggérée par J. Proust, il devient pertinent de se demander *qui* a fourni ces outils à l'Expérience pour lui permettre de renverser le Portique tout en se débarrassant de Platon, et à partir de quel type de méthode philosophique ils ont été inventés. Il faut bien que l'Expérience ait elle aussi son Génie Cucufa ; ou encore, pour le dire dans les mots de d'Alembert, le télescope n'aide que ceux qui voient¹³. Ainsi, l'expérience n'est pas simplement opposée à la connaissance, et ne constitue pas seulement un levier qui détruit les anciennes hypothèses, mais elle sert également à construire du savoir, à échafauder des connaissances.

3. Empirisme

Le terme grec pour l'expérience est *empeiria*, duquel on a forgé le terme français « empirique », qui est d'abord un terme de médecine. En ce sens, la définition proposée par le dictionnaire de l'Académie est éclairante : « Qui s'attache plus à quelques expériences particulières dans la Médecine, qu'à la méthode ordinaire de l'Art. Il n'a guère d'usage qu'en cette phrase, *Medecin empirique*. Il est quelquefois subst. *Un Empirique*. *C'est un Empirique qui le traite*. » À cette définition de la première édition du dictionnaire, la quatrième ajoute : « Il se prend le plus souvent pour *Charlatan*. » Le *Dictionnaire critique* de Féraud précise : « *Empirisme*, médecine pratique, qui consiste à donner des remèdes sans principes et sans raisonnements, uniquement parce qu'on a expérimenté, dit-on, qu'un tel remède est bon pour telle maladie. » Cette critique sévère de la pratique empirique de la médecine est également présente dans les dictionnaires spécialisés, notamment dans le *Dictionnaire portatif de médecine* de Jean-François Lavoisin en 1771 :

On donne le nom d'empiriques à ceux qui n'exercent l'art de guérir que par une pratique appuyée sur la seule expérience, qui ne consultent ni la cause, ni les signes des maladies, & qui n'ont pour toute règle que

¹³ « La pratique des Beaux-arts consiste principalement dans une invention qui ne prend guère ses lois que du génie ; les règles qu'on a écrites sur ces arts n'en sont proprement que la partie mécanique ; elles produisent à peu près l'effet du télescope, elles n'aident que ceux qui voient. » d'Alembert, *Discours préliminaire, op. cit.*, p. 106.

l'événement. Le mot d'empirique se prend aussi dans un sens figuré pour un charlatan, un hableur¹⁴.

L'expérience singulière d'un praticien, lorsqu'elle s'emploie à remplacer exclusivement la connaissance de l'Art de la médecine (lui-même constitué par la somme des expériences, éprouvées par le temps), est un charlatanisme, parce que cette singularité de l'expérience ne constitue pas une connaissance suffisante, ni un fondement assez solide pour l'exercice de la guérison. Le médecin doit en passer par la généralité du commun et fonder sur cette somme des expériences, comme sur une jurisprudence, sa propre pratique.

C'est précisément ce jugement critique et sévère que s'emploient à nuancer les auteurs des articles « Empirique » et « Empirisme » de l'*Encyclopédie*. Jaucourt, dans le second, affirme, contrairement à l'usage courant du terme, que « rien ne paroît plus sensé qu'une telle médecine » dont la pratique est « uniquement fondée sur l'expérience ». Ce qu'il faut cependant entendre par cette médecine empirique n'est pas une pratique bornée à une routine sans réflexion ou aux usages communs, mais bien :

l'exercice des medecins instruits par une théorie lumineuse, & attentifs à observer exactement les différentes causes, les différens caracteres, les différens états, les différens accidens des maladies, & les effets des remedes qu'ils prescrivent dans tous ces cas. C'est de cette confusion que naissent toutes les fausses idées du public sur l'expérience des praticiens¹⁵.

La véritable expérience d'un médecin est donc fondée à la fois sur la théorie (la somme des expériences passées) et sur les observations tirées de sa propre pratique. Cette revalorisation de l'expérience dans la pratique de la médecine est le signe d'un paradigme plus général, dont le géant du rêve de Mangogul est en partie l'emblème : l'Expérience concerne toutes les catégories du savoir, elle sonde l'Homme et le Monde dans leurs recoins les plus cachés, renverse les anciennes hypothèses et invalide les idéalismes. En partie seulement, dans la mesure où le juste

¹⁴ Jean-François Lavoisin, article « Empirique », in Dictionnaire portatif de médecine, d'anatomie, de chirurgie, etc [...], ouvrage utile à ceux qui pratiquent ces arts & nécessaire aux Etudiants, Paris, Didot Le Jeune, 1771. (La première édition est de 1764.)

¹⁵ Jaucourt, article « Empirisme », *Encyclopédie, op. cit.*

milieu entre la théorie et l'expérience est le même qu'on a eu l'occasion de lire chez Bacon à propos de l'Abeille, qui ne se contente pas d'accumuler les expériences (à l'instar de la fourmi), ni d'échafauder des théories (à l'instar de l'Araignée), mais *digère* le suc des expériences et vérifie dans la nature les projections des hypothèses. Le cumul des expériences, comme le dogmatisme des théories, est donc toujours l'objet de soupçon. À l'un, il manque la faculté judiciaire qui fait le tri dans l'amas des observations, à l'autre, le fondement pratique qui permet de valider les hypothèses. Dans l'un et l'autre cas, le problème qui se pose est celui d'un manque d'autorité, qui invalide d'emblée ces pratiques insuffisantes parce que partielles, qu'il s'agisse de médecine ou des sciences en général.

Si le problème de l'autorité se pose toujours pour la médecine empirique, malgré le crédit partiel accordé à l'expérience, ce n'est donc pas seulement parce que l'empirisme médical est traditionnellement l'objet de soupçon : c'est aussi parce que l'expérience seule ne suffit pas à rendre compte de la complexité de l'Homme et du Monde, et surtout ne permet pas de procurer l'*autorité* nécessaire pour invalider les anciens dogmes. Le médecin empirique, qui ne se donne pour toute règle que l'« événement », comme le suggère Lavoisin, doit être en mesure de démontrer l'*exemplarité* de cet événement, et de là, faire une règle à partir de l'ensemble de ses observations. Cette méfiance à l'égard de la médecine empirique soulève en effet la question que faisait affleurer, sans toutefois la résoudre, le rêve de Mangogul : quelle régularité peut-on déduire des expériences, et ce, à quelles conditions¹⁶ ?

De plus, il apparaît que les articles « Empirisme » et « Empirique » de l'*Encyclopédie* ne rendent pas entièrement compte de l'importance nouvelle acquise par l'expérience au cours du XVIII^e siècle. Peut-être en raison de l'ancienne distinction entre les dogmatiques et les empiriques, et de ce que la bonne philosophie occupe traditionnellement le milieu entre ces deux postures, la plupart des philosophes que l'histoire de la philosophie regroupe sous le nom d'« empiristes » refusaient eux-mêmes cette appellation. L'*Essay of human understanding* de John Locke (1697), en reposant l'ancien axiome stipulant que toutes les idées de

¹⁶ C'est aussi cette même régularité de l'expérience que Kant déclarait déceptive, de manière à fonder la nécessité d'une régularité des *a priori*.

l'entendement sont le produit d'impressions sensorielles, fait figure d'exemple au sein de cette valorisation de l'expérience. La place accordée à Locke dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie* se fait le témoin de l'importance de ce qui se conçoit comme une révolution dans le domaine de la philosophie. Comparé à Newton, qui a donné à la Philosophie « une forme qu'elle semble devoir conserver¹⁷ », Locke est celui qui a « osé » « créer » la métaphysique comme le premier a « créé » la physique : « en un mot, il réduisit la métaphysique à ce qu'elle doit être en effet, la physique expérimentale de l'âme¹⁸. » S'opposant à l'innéisme des idées, Locke suppose que l'esprit (Mind) de l'homme est d'abord dépourvu de toute inscription, vide de caractères ainsi qu'une page blanche ; dès lors la place accordée à l'expérience pour l'acquisition des connaissances est pour lui fondamentale :

Supposons qu'au commencement l'âme est ce qu'on nomme une table rase, vide de tous caractères, sans aucune idée, quelle qu'elle soit. Comment vient-elle à recevoir des idées ? Par quel moyen en acquiert-elle cette prodigieuse quantité que l'imagination de l'homme, toujours agissante et sans bornes, lui présente avec une variété presque infinie ? D'où puise-t-elle tous ces matériaux qui sont comme le fond de tous ses raisonnements et de toutes ses connaissances ? À cela, je réponds en un mot, de l'expérience : c'est là le fondement de toutes nos connaissances, et c'est de là qu'elles tirent leur première origine¹⁹.

Cette façon d'échafauder l'édifice des sciences, reprise par d'Alembert dans son *Discours préliminaire*, montre bien que le géant Expérience rêvé par le sultan

¹⁷ « Newton, à qui la route avait été préparée par Huyghens, parut enfin, et donna à la philosophie une forme qu'elle semble devoir conserver. Ce grand génie vit qu'il était tems de bannir de la Physique les conjectures et les hypothèses vagues, ou du moins de ne les donner que pour ce qu'elles valaient, et que cette Science devait être uniquement soumise aux expériences et à la géométrie », d'Alembert, *Discours préliminaire, op. cit.*, p. 130. S'il fallait donner l'exemple par excellence du génie au XVIII^e siècle, ce serait Newton en raison de la figure qui a été construite de lui et de l'importance de son système, mais aussi par le fait que cette image d'un génie philosophique soit essentiellement la construction de philosophes, signe que le génie devient une question dans un domaine qui jusque là n'en n'était pas concerné. Il y a en philosophie un « Newton parut enfin », tout comme il y a pour la poésie un « Enfin Malherbe vint » : les conjectures et les hypothèses vagues sont à la première ce que le goût gothique est à la seconde.

¹⁸ *Idem*, p. 132.

¹⁹ John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain* (II, I, § 2), trad. Pierre Coste, éd. Georges J.D. Moyal, Paris, Champion, 2004, p. 173-174. Voici le texte de l'édition de Peter H. Nidditch, Clarendon Press, Oxford, 1975, p. 104 : « Let us then suppose the Mind to be, as we say, white Paper, void of all Characters, without any *Ideas*; How comes it to be furnished? Whence comes it by that vast store, which the busy and boundless Fancy of Man has painted on it, with an almost endless variety? Whence has it all the materials of Reason and Knowledge? To this I answer, in one word, From *Experience*: In that, all our Knowledge is founded; and from that ultimately derives itself. »

Mangogul n'a pas qu'une fonction destructrice, en renversant les hypothèses vides et infondées et les idées innées, représentées par un Platon contraint à fuir devant le progrès du géant : l'Expérience est aussi le *fondement* sur lequel repose la connaissance. Cela est, non pas tant au sens où l'observation des phénomènes particuliers serait supérieure à leur généralisation théorique, mais puisque que la connaissance n'est que le produit d'une combinaison plus ou moins complexe et plus ou moins dérivée de *sensations*, l'expérience est le fondement de tout savoir. L'expérience a donc un double rôle de fondation : comme cumul d'observations sensibles, elle est l'origine de la pensée ; comme « épreuve » ou comme « essai²⁰ », elle constitue le *lien* qui permet d'unir la théorie et la pratique.

*

* *

Dès lors, la « philosophie empiriste », élaborée par ce qu'il est convenu d'appeler les « Lumières écossaises » et développée par ce qu'il est également convenu d'appeler le « sensualisme français²¹ », en raison de son rapport particulier à l'expérience, mais surtout en raison de son rejet de l'innéisme et partant, de toute *nature* de l'homme autre que construite par la médiation des sens, représente pour l'histoire du génie une importance problématique considérable. Le génie est-il même envisageable pour une telle philosophie, pourrait-on se demander ? Il faudrait que puisse se concevoir une expérience du génie, autre que celle proposée par Rousseau : non pas sentiment intime d'appartenance à une communauté privilégiée, mais *effet* de communauté perceptible dans la constance de son jugement. C'est donc cette avenue problématique, très spécifique, qu'il s'agira de parcourir à présent, non tant pour

²⁰ Voir l'article « épreuve, essai, expérience » de l'*Encyclopédie*, où les trois termes sont distingués quant à la manière de connaître les objets : « Nous nous assûrons par l'*épreuve*, si la chose a la qualité que nous lui croyons ; par l'*essai*, quelles sont ses qualités ; par l'*expérience*, si elle est. [...] L'*expérience* est relative à l'existence, l'*essai* à l'usage, l'*épreuve* aux attributs. On dit d'un homme qu'il est *expérimenté* dans un art, quand il y a longtemps qu'il le pratique ; qu'une arme a été *éprouvée*, lorsqu'on lui a fait subir certaines charges de poudre prescrites ; qu'on a *essayé* un habit, lorsqu'on l'a mis une première fois pour juger s'il fait bien. »

²¹ Je passe vite sur ces catégorisations proposées par l'histoire de la philosophie, parce qu'elles sont sensiblement à l'extérieur de mon propos : je n'en situe que le contexte de manière très générale ; l'important est davantage de se pencher sur la manière dont une posture épistémologique relativement commune, soit un certain rapport gnoséologique à l'expérience, *transforme et travaille* la notion de génie, et comment à l'inverse, le génie, devenu aussi un lieu commun philosophique, *transforme et travaille* la philosophie empiriste – et ce, quelquefois par son *absence* même.

parvenir en fin de parcours à un constat d'ensemble de ce qu'il en est du génie au XVIII^e siècle, mais, de manière beaucoup plus restreinte, afin de réfléchir à la question que se posent mutuellement le génie et la philosophie. Pour ce faire, il faut revenir aux problèmes de la régularité poétique et de l'exemplarité, qui, dans la manière dont ils sont posés au XVIII^e siècle, éclaireront mieux la nature du renversement de perspective dans lequel s'inscrit le problème de l'exception exemplaire du génie.

Chapitre VII – Le génie du sentiment

Il y a une manière de lire des Pièces de théâtre, des Romans, qui fait, pour ainsi dire, changer de nature à ces Ouvrages. Ils deviennent des Livres philosophiques entre les mains d'un Lecteur Philosophe ; ils le font sentir et penser.

Abbé Trublet, *Essai sur divers sujets de littérature et de morale*,
« De l'Esprit », 1735.

A) Le génie, entre l'intelligible et le sensible

1. Le principe des règles

Il en est du Beau, remarque le Père André dans un *Essai* de 1741 consacré à la question, comme de ces sentiments communément ressentis, souvent partagés, constamment débattus dans toutes les sociétés : en vient-on à en demander la définition exacte ? Il ne se trouve personne pour répondre :

Demandez dans une compagnie aux personnes qui en paroissent les plus esprises, quel est ce beau, qui les charme tant ? quel en est le fond, la nature, la notion précise, la véritable idée ? si le beau est quelque chose d'absolu ou de relatif ? s'il y a un beau essentiel, & indépendant de toute institution [... ou] s'il en est de la beauté comme des modes & des parures, dont le succès dépend du caprice des hommes, de l'opinion & du goût ? À ces questions, vous verrez aussitôt toutes les idées se confondre, [...] : & pour peu que vous pressiez vos interrogations pour faire expliquer les contendants, vous reconnoîtrez que, si le je-ne-sais-quoi ne vient à leur secours, la plupart ne sauront que vous répondre¹.

Et encore, ceux qui tentent de définir ce sentiment si difficile à cerner sans avoir recours au sauf-conduit du je-ne-sais-quoi n'en donnent que des exemples, rejouant éternellement la scène entre Socrate et Hippias, lequel ne faisait que dire : le Beau est une belle femme, ou bien autre chose que le Beau. L'insatisfaction du Père André est celle de son siècle, et on pourrait multiplier les occurrences de questionneurs importuns pressant la foule des admirateurs sur l'origine de leur admiration. Crousaz, remarquait déjà, dans son *Traité du Beau* en 1715 :

¹ Yves-Marie de l'Isle-André, *Essai sur le beau*, in *Œuvres*, 1763, reprod. Slatkine reprints, Genève, 1971, p 2-3.

Il y a sans doute très-peu de termes dont les hommes se servent plus souvent que de celui de *Beau*, & cependant rien n'est moins déterminé que sa signification, ni plus vague que son idée. On le prononce à tout moment, mais on ne l'a pas encore défini, & on ne convient point du sens qu'on doit lui donner².

Et après eux, Diderot, dans son article « Beau » de l'*Encyclopédie*, reprend le même topos d'un Beau toujours abondamment discuté parmi les hommes, objet d'infinies réflexions, mais jamais clairement défini et toujours inconnu³.

Cette insatisfaction à l'égard de la méconnaissance généralisée de la nature du Beau est parallèle à celle témoignée vis-à-vis des règles de la poétique. En effet, si l'on cherche, d'une part, à définir la nature du Beau, on est également, d'autre part, en quête du « principe » des beaux-arts, qu'il s'agit de déduire de l'amas des préceptes, dont l'accumulation gêne la pratique et empêche de poser de clairs jugements sur les ouvrages d'esprit. Tel est le constat de Charles Batteux, dans *Les beaux arts réduits au même principe* parus en 1746 :

On se plaint tous les jours, remarque-t-il, de la multitude des règles : elles embarrassent également & l'Auteur qui veut composer, & l'Amateur qui veut juger. Je n'ai garde de vouloir ici en augmenter le nombre. J'ai un dessein tout différent : c'est de rendre le fardeau plus léger, & la route simple⁴.

L'« amas des préceptes », qui était le signe du progrès dans les sciences et dans les arts pour un moderne comme Perrault, est désormais jugé *nuisible* : « Nous sommes très-riches en observations : c'est un fonds qui s'est grossi de jour en jour depuis la naissance des Arts jusqu'à nous. Mais ce fonds si riche, nous gêne plus qu'il

² Jean-Pierre de Crousaz, *Traité du beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des Exemples tirez de la plupart des Arts & des Sciences*, Amsterdam, François l'Honoré, 1715, reprod. Slatkine reprints, Genève, 1970, p. 1.

³ Denis Diderot, article « Beau », *Encyclopédie*, *op. cit.* : « Tout le monde raisonne du *beau* [...], cependant si l'on demande aux hommes du goût le plus sûr & le plus exquis, quelle est son origine, sa nature, sa notion précise, sa véritable idée, son exacte définition [...], on voit aussitôt les sentimens partagés ; & les uns avoient leur ignorance, les autres se jettent dans le scepticisme. Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un *beau* ; qu'il y en ait tant entr'eux qui le sentent vivement où il est, & que si peu sachent ce que c'est ? » On sait que pour Diderot, le beau se comprend selon l'idée de *rappports* entre tout ce qui dans l'objet perçu est susceptible d'éveiller cette idée de rapport, et tout ce qui dans le sujet sentant est en mesure de générer cette idée.

⁴ Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1773, réimpr. Genève, Slatkine, 1969, Préface, p. 7.

ne nous sert⁵. » L'accumulation des valeurs n'est pas (ou bien n'est plus) une richesse en soi, et il ne faut pas perdre de vue que les règles et les préceptes ne sont pas comme tels autotéliques, mais n'ont de raison d'être que dans la mesure de leur usage et leur utilité. Or, l'accumulation des préceptes nuit à cette utilité, ce qui du même coup, leur fait perdre leur valeur. Il convient donc non pas d'accumuler les expériences, mais de les ramener à l'unité d'un *système* :

Les Règles se sont multipliées par les observations faites sur les Ouvrages ; elles doivent se simplifier, en ramenant ces mêmes observations à des principes communs. Imitons les vrais Physiciens, qui amassent des expériences, & fondent ensuite sur elles un système qui les réduit en principe⁶.

On ne peut donc se contenter d'accumuler les richesses ; il faut aussi savoir extraire le *principe* de leur valeur, par un procédé de synthèse, qui doit suivre l'analyse des expériences :

Toutes les Règles sont des branches qui tiennent à une même tige. Si on remontoit jusqu'à leur source, on y trouveroit un principe assez simple, pour être saisi sur le champ, & assez étendu pour absorber toutes ces petites règles de détail, qu'il suffit de connoître par le sentiment, & dont la théorie ne fait que gêner l'esprit, sans l'éclairer. Ce principe fixeroit tout d'un coup ceux qui ont véritablement du génie pour les Arts, & les affranchiroit de mille vains scrupules, pour ne les soumettre qu'à une seule loi souveraine, qui, une foi bien comprise, seroit la base, le précis & l'explication de toutes les autres⁷.

Pour Batteux, en cela en accord avec la tradition poétique, les règles sont destinées à guider ceux qui sont pourvus du « génie pour les arts » dans l'exécution de leurs œuvres ; et si l'abondance des préceptes empêche la libre marche du génie dans cette exécution (les règles sont ici des « *scrupules* »), la réduction qu'il propose est destinée, de façon à prime abord très pratique, à simplifier l'activité du génie. Après deux siècles d'accumulation de commentaires, de remarques et de traités de poétique, l'heure est venue de tout ramener à un principe clair et distinct⁸. Il ne s'agit

⁵ Batteux, *Beaux arts, op. cit.*, p. 8.

⁶ Batteux, *Beaux arts, op. cit.*, p. 7.

⁷ Batteux, *Beaux arts, op. cit.*, p. 9.

⁸ Ce principe des Beaux-arts, Batteux le déduit du « Génie qui les produit », lequel est contraint à imiter la Nature, faute de pouvoir créer les objets par lui-même. S'ensuit que, d'une part, le principe des Beaux-arts est l'imitation de la Nature « telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par

plus tant d'énoncer les règles qui permettent au génie de conduire son art pour plaire au public, mais de réfléchir à la cause même de ce plaisir.

Comme l'affirme l'abbé Trublet, dans ses *Essais sur divers sujets de littérature et de morale* (1735), dans un petit texte consacré au goût, il y a trois espèces de poétiques et de rhétoriques : les unes « scholastiques et détaillées », les secondes, « générales », qui se « bornent à exposer les premiers principes de l'art » (comme les poétiques d'Horace et de Despréaux), et les troisièmes, « philosophiques » (comme celles de Dubos, de Fontenelle, de La Motte, de Saint-Mard), qui contiennent « des réflexions fines sur les causes du plaisir ou du dégoût que donnent les ouvrages d'Éloquence et de Poésie ». Or, pour Trublet, la valeur de chacune de ces espèces de traités se mesure à leur degré d'*utilité* :

Les premières [sont] fort inutiles, nuisibles même, en desséchant l'esprit. Elles rebutent ceux qui sont nés avec du génie, & d'autant plus que par cela même qu'ils ont du génie, ils sont peu capables de bien comprendre des traités scholastiques. Les secondes sont superflues, parce qu'elles n'apprennent que ce qu'on savoit, & ainsi ne peuvent être utiles, que comme ouvrages de goût & de génie, comme modèles dans l'art de bien écrire. [...] Les troisièmes [...] sont plus agréables aux Lecteurs qu'aux Auteurs, plus utiles pour juger, ou plutôt pour savoir les raisons de ses jugements, que pour opérer ; en un mot, plus propres à éclairer l'esprit qu'à perfectionner le talent, & même qu'à rendre le goût plus sûr & plus juste : elles sont donc plus curieuses que vraiment utiles⁹.

Certaines nuisibles, d'autres au mieux curieuses, les poétiques et les rhétoriques sont considérées généralement inutiles par Trublet, parce qu'elles s'avèrent impuissantes à perfectionner le talent (c'est-à-dire à procurer l'aptitude de manier les règles), et qu'elles ne contribuent pas à améliorer la justesse du goût. Si elles sont inutiles dans leur application pratique, ces « poétiques philosophiques » (comme les appelait aussi Baumgarten) rendent cependant compte des *raisons* pour lesquelles les ouvrages plaisent, ce qui, sans le perfectionner, a au moins le mérite de déplacer le regard posé sur les œuvres d'art, de sorte que le plaisir ou le dégoût

l'esprit » : c'est-à-dire une nature exemplaire (I, III), et que, d'autre part, ce qui fait la nature du génie, est sa capacité d'observation mêlée à la force qu'il mêle à ses imitations (I, VI).

⁹ Nicolas-Charles-Joseph Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Tome III, « Du Goût », Paris, Briasson, 1754, réimpr. Genève, Slatkine reprints, 1969, p. 281-282.

qu'elles provoquent constituent le *symptôme* d'une réalité anthropologique plus générale. Pour revenir à la remarque de Trublet citée en exergue :

Il y a une manière de lire des Pièces de théâtre, des Romans, qui fait, pour ainsi dire, *changer de nature à ces Ouvrages*. Ils deviennent des Livres philosophiques entre les mains d'un Lecteur Philosophe¹⁰.

Ce *changement de nature*, qui provient d'une certaine manière de lire les ouvrages, est représentatif du *déplacement* que constitue le changement de paradigme propre à cette quête de principes dans les beaux-arts, selon lequel on passe d'une poétique de la production à une esthétique de la réception des œuvres d'art. Les ouvrages destinés à plaire deviennent ainsi l'occasion de réfléchir au plaisir qu'ils causent.

Raymond de Saint Mard, dans ses *Réflexions sur la poésie* de 1734, montre bien la nature de ces transformations. Dans l'avertissement de son ouvrage, tout en reconnaissant l'« obligation » que l'on doit avoir à l'égard d'Aristote et d'Horace pour avoir donné des règles à l'art poétique, Saint Mard leur reproche de ne s'être pas « mis en peine de nous faire sentir sur quoi ces Règles étoient fondées¹¹ ». Il s'agit donc de s'employer à *compléter* ce que ces grands prédécesseurs ont négligé, en allant « plus haut » qu'eux :

Il semble que, pour rendre une Poétique complète, il faudroit aller plus haut que les Règles, remonter à ce qui les a fait faire, les vérifier sur les impressions mêmes ; d'où il resulteroit une plus grande certitude dans les Règles, & ce qui, en même temps, ne seroit pas d'une petite considération pour notre orgueil, l'honneur de sçavoir sur

¹⁰ Trublet, « De l'Esprit », in *Essais, op. cit.*, p. 119. Voici la réflexion tout au long : « On traite souvent d'Ouvrages frivoles, & on a bien souvent raison dans un sens, ceux dont le but principal est de plaire plutôt que d'instruire, & d'exciter des sentimens plutôt que de donner des connoissances ; cependant ils aprennent bien des choses à qui les lit avec réflexion. Il y a une manière de lire les Pièces de théâtre, des Romans, qui fait, pour ainsi dire, changer de nature à ces Ouvrages. Ils deviennent des Livres philosophiques entre les mains d'un Lecteur Philosophe ; ils le font sentir et penser. En réfléchissant sur les sentimens qu'ils excitent en lui, en cherchant les causes de son plaisir, il s'instruit sur la nature de l'art qu'on a employé pour lui plaire ; & ce qui est bien plus important encore, il apprend à se connoître lui-même, à conoître l'homme. » Ainsi, ce ne sont pas les ouvrages en eux-mêmes qui sont frivoles, mais c'est plutôt la manière de les lire. Si l'on pousse plus loin la réflexion, rien n'empêche un sot de passer pour un homme d'esprit, un fou pour un génie, pour autant qu'il trouve des philosophes à sa mesure et qu'il fasse réfléchir.

¹¹ Raymond de Saint Mard, *Réflexions sur la Poésie en général*, La Haye, C. de Rossignart et Sœurs, 1734, réimpr. Slatkine, Genève, 1970, p. iii.

quoi ces Règles ont été fondées ; c'est-à-dire leur rapport avec notre manière de sentir¹².

Là où Charles Perrault reprochait à Aristote de n'avoir fondé ses règles poétiques que sur des exemples (ce qui n'est pas digne de la philosophie), Saint Mard ne considère pas même l'exemplarité des anciens qui a servi de principe à la régularité poétique. Ce manque de considération à l'égard de l'exemplarité des anciens peut paraître étonnant de la part de l'auteur de lettres sur la *Décadence du Goût*¹³. Cependant, il ne s'agit pas de remettre en cause cette exemplarité, mais en quelque sorte d'en solidifier les fondations à l'aide d'une exemplarité antérieure. Il s'agit de *refonder* les règles de la poétique sur d'autres bases. L'admiration que les siècles passés ont eue pour les grands hommes ne suffit plus à assurer les fondements de la régularité poétique. À ce régime d'exemplarité (celui d'une *exception exemplaire*, comme on l'a vu) s'ajoute un autre régime, que l'on pourrait qualifier d'*exemplarité du goût*, laquelle est fondée sur le « sentiment » qu'éprouve le public à la vue des œuvres d'art. Les exemples qui servent de fondements aux préceptes ne sont plus les productions des grands hommes, modèles à suivre et sur lesquels les modernes doivent régler leur pratique, mais tout autrement, l'exemplarité nouvelle sur laquelle il s'agit de fonder les règles est l'*expérience* commune à tous les hommes dans leur manière de goûter les œuvres. Pour « aller plus haut que les Règles », affirme en effet Saint Mard, il faut « engager les Hommes à remonter aux sources de leur plaisir », les « obliger à se replier à tous les momens sur eux-mêmes, à se fouiller, à se creuser, à s'approfondir¹⁴ ». Cette autoréflexion, que Saint Mard invite chaque homme à faire sur les motifs de ses plaisirs, est jugée suffisamment exemplaire pour expliquer à rebours les règles sur lesquelles ont été produites les œuvres conservées par la tradition. D'une régularité fondée sur l'exemplarité des modèles, on passe donc ici à une régularité confirmée par la régularité du plaisir qu'ils causent généralement chez tous les hommes¹⁵.

¹² Saint Mard, *Réflexions sur la Poésie en général*, op. cit., p. iv.

¹³ Les trois lettres sur la *Décadence du Goût* sont publiées à la suite des *Réflexions sur la Poésie* dans l'édition citée de 1734.

¹⁴ *Idem*, p. v.

¹⁵ Il faut insister sur le fait que cette refondation et cette instauration d'un nouveau régime d'exemplarité ne supplantent pas l'ancienne régularité poétique, mais au contraire s'y superpose. Le

Dans la mesure où la notion de génie remplissait la double fonction de modèle exemplaire dans la formation des régularités, et d'aptitude naturelle à l'intégration de cette régularité (double fonction paradoxale, puisque cette régularité implique aussi son propre dépassement), il convient de se demander à présent *quelle place est accordée au génie dans le renversement du régime d'exemplarité propre à l'esthétique.*

2. Redéfinitions du génie (encore)

Tout d'abord, comme signe de ce renversement, on assiste à un important travail de redéfinition du terme « génie » (travail auquel s'oppose comme on l'a vu l'anti-définition de Rousseau), par lequel s'opère un processus de distinction qui vise à le purger de son équivoque et de son ambiguïté. On se souvient que cette polysémie vient de ce que le terme « génie » dans la langue française est une sorte de synthèse (mais une synthèse non résolutive, qui laisse toujours ouverte la possibilité de son équivoque) entre les termes latins *genius* et *ingenium*, par lesquels il désigne à la fois la *singularité* d'un individu, le critère de sa distinction, et son aptitude à la *pratique* d'un art ou d'une science. Cette double signification est par exemple encore présente dans le dictionnaire de l'Académie de 1762¹⁶ :

[Génie] signifie aussi le talent, l'inclination ou la disposition naturelle pour quelque chose d'estimable, & qui appartient à l'esprit. *Beau génie. Grand génie. Puissant génie. Vaste génie. Génie universel. Il a un merveilleux génie pour telle chose. Suivre son génie. Forcer son génie. Faire quelque chose contre son génie. Avoir du génie pour les*

principe d'imitation de la nature et de ressemblance est en effet ce qui structure la poétique selon Saint-Mard : « Car qu'est-ce qui n'est pas permis à un Poète ? Veut-il peindre ? Toute la Nature est sous sa main, etc. » et encore : « nous nous intéressons à ce qui nous ressemble, & surtout à ce qui nous ressemble en beau. » (*Réflexions sur la Poésie en général, op. cit.* p. 2 ; 4.) À cela s'ajoute la capacité du poète d'animer ces représentations (c'est l'*énergie*, qu'on a eu l'occasion de voir chez Du Bellay), ce qui crée du rapport entre les objets représentés et les passions qui nous animent : « les Images ne servent pas seulement à peindre & à nous rendre attentifs par la chaleur qu'elles portent avec elles ; elles ont encore des rapports secrets, une Analogie sourde, des convenances délicates avec les principales affections du cœur ; & c'est en vertu de ces convenances, qu'on est quelquefois si vivement touchés. » (p. 6) Le plaisir poétique est à proportion de cette convenance entre les mouvements du cœur et la chaleur des descriptions, et c'est faire à l'Image « un honneur qui ne lui est pas dû » que de lui attribuer à elle seule la source de ce plaisir, qui est principalement causé par les passions qu'elle a réveillées en nous.

¹⁶ Si on laisse de côté les aspects mythologiques du terme, démon, esprit, etc., qui sont toujours les premières occurrences du terme, pour nous concentrer sur ses aspects psychologiques.

*affaires, pour la Poésie. Il est d'un génie supérieur aux autres. Il a une grande supériorité de génie*¹⁷.

Si on examine cette définition, le génie comme « talent, inclination ou disposition naturelle » a pour fonction de lier la nature d'un individu à l'exercice particulier d'un art « qui appartient à l'esprit » et qui est « estimable¹⁸ » ; d'autre part, les exemples d'usage développent un autre aspect de cette définition, et montrent bien que c'est précisément par le biais de cette disposition particulière que les hommes se distinguent entre eux : l'un aura un « génie supérieur », l'autre une « grande supériorité de génie ».

Cependant, parallèlement à cette tradition lexicographique, on peut remarquer que le terme « génie » fait l'objet d'un travail de distinction qui vise à lever l'équivoque produite par sa double origine étymologique. Or, il n'est pas indifférent, dans le contexte du développement de la théorie de l'esthétique ou de la critique du goût, que cette distinction s'opère précisément sur le point qui permet de lier le génie à la régularité poétique : il importe donc de distinguer le « génie » du « talent », parce que le génie est quelque chose de *plus* qu'une aptitude à incorporer un ensemble de préceptes (on a vu en effet les apories que cet « en plus » génère au XVII^e siècle), et on en vient même à affirmer que le génie *s'oppose* aux règles de la poétique, qu'il est précisément l'*exception* qui *invalide* la règle.

Inutilité des préceptes, *anomalie* du génie ? La question se pose, de manière insistante, parce que l'on ne considère plus la régularité poétique en vue d'une *fabrication* du Beau, mais comme le *résultat* d'une certaine disposition au *sentir*, selon le changement de paradigme qui participe à la pensée d'une *esthétique* des ouvrages de goût. Si le génie peut s'opposer ainsi à la régularité poétique, c'est parce que la régularité à l'aune de laquelle il se constitue n'est plus celle d'une production,

¹⁷ *Dictionnaire de l'Académie*, éd. 1762.

¹⁸ L'épithète est absente de la première édition de 1694, plus neutre à cet égard : « Il signifie aussi, l'inclination ou disposition naturelle, ou le talent particulier d'un chacun. » Entre le *talent particulier d'un chacun* et la *disposition naturelle pour quelque chose d'estimable & qui appartient à l'esprit*, il y a, d'une part, une progressive valorisation des arts – qui deviennent des *beaux-arts*, après leur intégration aux arts dits « libéraux » au cours de la Renaissance, valorisation parallèle à une dévaluation des arts mécaniques –, de laquelle l'esthétique ou la critique du goût sont en partie tributaires, et d'autre part, une valorisation des figures qui excellent dans ces arts, qui sont en même temps des exemples autour desquels se constitue une communauté de goût.

mais d'une réception. Ainsi, une esthétique du génie est nécessairement une réévaluation des principes qui fondent sa valeur. Cette réévaluation est perceptible, encore une fois, à travers les régimes d'opposition dans lesquels le génie se trouve impliqué.

3. Dérégularisation du génie

On a eu l'occasion de constater précédemment que la valeur du génie au XVII^e siècle se constitue la plupart du temps dans les textes par opposition à une négativité, qu'il s'agisse simplement d'une absence de génie, ou, de manière plus complexe, à l'aide de constructions comme le « bel esprit » ou les différents débordements dans lesquels entraîne une imagination dérégulée. Cette valorisation par le biais d'une opposition ne levait cependant pas l'équivoque marquant la notion de génie elle-même, qui désigne à la fois, d'une part, une *aptitude* particulière qui permet d'assimiler et de constituer une régularité du faire et, d'autre part, une *singularité* par laquelle s'exprime le propre d'un individu, sa nature distinctive. Entre ces deux valeurs s'exprime le paradoxe d'une singularité apte, à travers la régularité poétique, à assimiler ou à produire du général, en somme, d'une exception exemplaire. Il s'agissait alors de distinguer le génie d'une simple habileté technique (qui ne s'acquiert que par *habitus*, et ne relève pas d'un don de nature), et de concevoir le génie davantage comme une *instance de valorisation* qui donne leur valeur exemplaire aux œuvres faites, comme on dit, « de génie¹⁹ ».

C'est également dans ce sens que les termes « génie » et « talent » font l'objet d'une distinction, que ce soit dans les dictionnaires critiques, comme celui de Gabriel Girard en particulier (dont les analyses sont reprises dans le *Dictionnaire critique de la langue française* de Féraud, en 1788), ou dans le champ fertile des « remarques » de toutes sortes que les auteurs produisent sur tous les aspects à la mode de la littérature et de la morale. Le génie est, avec le développement de la littérature critique au XVIII^e siècle, l'un des ces aspects en vogue, l'une de ces notions clefs, mais « généralement inconnues », qui demandent sans cesse de nouvelles précisions,

¹⁹ Voir le *Dictionnaire* de l'Académie, éd. 1694 : « On dit, *Travailler de genie*, pour dire, Faire quelque chose de sa propre invention & d'une maniere aisée & naturelle. »

de nouvelles définitions. Si l'on définit autrement le « génie » et le « talent », c'est parce que, selon un constat généralement admis, le génie ne peut se limiter à une aptitude à l'exercice d'une régularité normée du faire, dans la mesure où l'on tente de réduire le paradoxe que soulignait bien le problème du Sublime, à savoir que cette aptitude constitue à la fois un préalable naturel et nécessaire à l'exercice des règles propres à une technique particulière, et demande en même temps que cette régularité soit transgressée. « La véritable éloquence se moque de l'éloquence », comme le dit Pascal, parce que l'aptitude à l'éloquence est toujours au-delà des règles de l'éloquence. La distinction sémantique entre le « génie » et le « talent » contribue à réduire ce paradoxe, en réduisant l'équivoque causée par la double étymologie du terme « génie » : comme synonyme de naturel, le génie qui rend « apte nature » sera dès lors déplacé sous le terme de *talent* ; la part d'exception et d'excellence, qui ne peut se réduire à l'application mécanique des préceptes techniques, sera quant à elle associée au *génie*. Cette distinction est explicitée clairement par le lexicographe et grammairien Gabriel Girard, dans son dictionnaire des *Synonymes françois* :

Génie. Talent. Ils naissent tous les deux avec nous, & sont une heureuse disposition de la nature pour les arts & pour les emplois : mais le génie paroît être plus intérieur, et tenir un peu de l'esprit inventif ; le talent semble être plus extérieur, et tenir davantage d'une exécution brillante²⁰.

Au génie appartient donc le pouvoir *conceptuel* (au double sens d'une capacité à produire des concepts et à générer du théorique), tandis que le talent agit dans la sphère du sensible, dans l'exécution et dans la *pratique*. Cette distinction entre l'intériorité inventive du génie et l'extériorité brillante du talent, qui n'implique pas nécessairement de stricte opposition (on peut très bien exécuter brillamment des

²⁰ Gabriel Girard, *Synonymes françois, leurs différentes significations, et le choix qu'il en faut faire pour parler avec justesse*, Paris, Vve. D'Houry, 1746, p. 184. Mais le titre de l'édition originale de 1718, à Paris chez Laurent d'Houry, est plus éloquent : *La justesse de la langue françoise, ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes*. De même, le texte de l'article est quelque peu différent : le Génie « paroît regarder plus proprement les arts dont on fait profession & tenir un peu de l'esprit inventif », et le Talent « semble regarder plus particulièrement les emplois qu'on doit remplir, & tenir davantage d'une exécution brillante. » (p. 106) La distinction des éditions subséquentes n'opère plus sur l'opposition entre les arts et les emplois, mais sur les catégories rhétoriques de l'invention et de l'exécution (ou de l'*elocutio*).

conceptions géniales), renvoie aux principes qui ont animé, quelques années plus tôt à l'Académie de peinture et de sculpture, les débats autour du dessin et de la couleur²¹.

Ce qui régit l'opposition, ou du moins la dualité entre le génie et le talent est fondé sur le même principe qui range d'un côté l'esprit brillant, éphémère, frivole et de l'autre le génie profond, universel, original : une valorisation de l'intériorité de l'*essence* par rapport à l'extériorité de l'*apparaître*, ce qui reprendrait, par le moyen d'une définition cependant, ce qu'a thématiqué Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* : le génie se *sent* ; le talent se *perçoit*.

Cette opposition structurante est également perceptible à travers la question qui était posée lors des différents épisodes de la Querelle des anciens et des modernes, et qui continue au XVIII^e siècle à être d'actualité : vaut-il mieux exceller dans un art ou l'avoir inventé ? Est-il préférable de n'avoir pas eu de modèles et d'être l'origine d'un domaine du savoir, ou d'avoir dépassé ses maîtres et de produire des ouvrages considérés comme *excellents* ? Vaut-il mieux être original et paradoxalement universel ou plaire à un public constitué exclusivement de contemporains ?

Cette série de questions met en lumière, en premier lieu, comme on a eu l'occasion de le voir, deux régimes d'exemplarité différents, l'un se construisant autour des modèles à imiter, l'autre cherchant à construire une exemplarité pour le contemporain et à mesurer la valeur en fonction des communautés de goût qui sont constituées. En second lieu, ces questions impliquent aussi différents critères pour évaluer les œuvres d'art. À la dualité entre le génie et le talent correspond une opposition corollaire entre l'*originalité* et l'*usage*.

C'est ce double régime d'opposition qui est développé dans l'article « Génie » des *Questions sur l'Encyclopédie* de Voltaire, véritable machine de guerre dressée contre une certaine conception divine du génie. Ce parallèle vise en effet précisément à invalider la mythologie sur laquelle se fonde la valeur exceptionnelle du génie, de

²¹ Sur cette question, je renvoie à nouveau à l'ouvrage de Jacqueline Lichenstein, *La couleur éloquente*.

manière à montrer combien celui-ci relève avant tout de l'engouement qu'il suscite. Suivons l'analyse de Voltaire :

Ce terme de *génie* semble devoir désigner, non pas indistinctement les grands talents, mais ceux dans lesquels il entre de l'invention. C'est surtout cette invention qui paraissait un don des dieux, cet *ingenium quasi ingenitum*, une espèce d'inspiration divine. Or, un artiste, quelque parfait qu'il soit dans son genre, s'il n'a point d'invention, s'il n'est point original, n'est point réputé génie ; il ne passera pour avoir été inspiré que par les artistes ses prédécesseurs, quand même il les surpasserait²².

Le travail de sapes opéré par Voltaire concerne en premier lieu la vertu inventive attribuée au génie, qui est immédiatement associée à son *originalité*, au sens où celui-ci ne semble pas avoir été inspiré par des prédécesseurs, mais par une divinité. C'est cette *apparence* d'inspiration divine qui fait que l'on appelle des « génies » les gens de « grand talent ». Le génie est donc avant tout une *réputation* qui suppose l'inspiration divine. Cette valeur, fondée sur ces critères transcendants, semble supérieure à toutes les autres valeurs que l'on peut attribuer aux grands talents, et ce, même dans le cas où un artiste s'avère supérieur à tous ceux qui l'ont précédé. L'origine garde en effet ses droits de préséance dans la hiérarchie des valeurs : « Il se peut que plusieurs personnes jouent mieux aux échecs que l'inventeur de ce jeu, et qu'ils lui gagnassent les grains de blé que le roi des Indes voulait lui donner mais cet inventeur était un génie ; et ceux qui le gagneraient peuvent ne pas l'être. » Sur ces principes, la discussion semble close.

Cependant, il convient, selon Voltaire, de pousser plus loin l'enquête, et de demander dans quelle mesure cette préséance accordée à l'originalité est effectivement partagée, ou bien simplement l'affaire d'une tradition désuète. « Lequel vaut le mieux, demande en effet Voltaire, de posséder sans maître le génie de son art, ou d'atteindre à la perfection en imitant et en surpassant ses maîtres ? » La question qui se pose est désormais de savoir s'il est préférable d'être original, ou de faire mieux que l'origine :

Si vous faites cette question aux artistes, ils seront peut-être partagés : si vous la faites au public, il n'hésitera pas. Aimez-vous mieux une

²² Voltaire, article « Génie », in *Questions sur l'Encyclopédie*, 1761, 6^e partie, p. 254-255.

belle tapisserie des Gobelins qu'une tapisserie faite en Flandre dans les commencements de l'art ? préférez-vous les chefs-d'œuvre modernes en estampes aux premières gravures en bois ? la musique d'aujourd'hui aux premiers airs qui ressemblaient au chant grégorien ? l'artillerie d'aujourd'hui au génie qui inventa les premiers canons ? tout le monde vous répondra : « Oui. » Tous les acheteurs vous diront : « J'avoue que l'inventeur de la navette avait plus de génie que le manufacturier qui a fait mon drap ; mais mon drap vaut mieux que celui de l'inventeur. »

Enfin, chacun avouera, pour peu qu'on ait de conscience, que nous respectons les génies qui ont ébauché les arts, et que les esprits qui les ont perfectionnés sont plus à notre usage²³.

On reconnaît là un argument déjà déployé par Charles Perrault. À y regarder de près, il n'est pas certain que la hiérarchie donnant plus de valeur à l'originalité qu'à son usage soit bien fondée, et qu'il ne soit pas préférable, *du point de vue du public et des acheteurs* (c'est-à-dire le *commun*), que les œuvres d'art se mesurent à l'aune très concrète de l'usage plutôt qu'à celle, très abstraite, de l'originalité. Ainsi, la *valeur d'usage* est-elle entrée en ligne de compte dans l'évaluation du génie. Valeur autrement *sensible* que celle de l'originalité, au fond toujours supposée, perpétuée par une tradition qui l'a constituée, uniquement vouée à la *contemplation* d'un principe, et au respect de son auteur. La valeur d'usage des œuvres d'art et de toutes les productions de l'esprit en général, au contraire, relève ici d'une pratique de l'échange et d'une dynamique du commerce, et l'exemple de l'acheteur ne doit pas être perçu comme ironique ni trivial, mais au contraire en parfaite correspondance avec les analyses de Voltaire sur la vertu du luxe notamment, en ce qu'elle est intimement liée au bonheur des nations²⁴. Il faut donc distinguer en cette matière le jugement des artistes et celui du public, et il n'est pas inutile de répéter que ce changement de perspective est précisément celui par lequel se constitue ce que l'on appelle l'« esthétique ». Ce changement de perspective a des conséquences fondamentales dans la manière dont Voltaire définit et conceptualise la notion de génie – et pour cause, n'étant pas lui-même inventeur, et loin s'en faut, de l'art de faire des tragédies.

²³ Voltaire, article « Génie », *op. cit.*, p. 255-256.

²⁴ Voir l'article « Luxe » des mêmes *Questions sur l'Encyclopédie*.

C'est également en donnant la parole au jugement du public que Voltaire conclut son article en invalidant la distinction que l'on peut faire entre le talent et le génie : en effet, sur quels fondements cette distinction pourrait-elle se faire ?

Mais, au fond, le génie est-il autre chose que le talent ? Qu'est-ce que le talent, sinon la disposition à réussir dans un art ? [...] Nous avons dit que le génie particulier d'un homme dans les arts n'est autre chose que son talent ; mais on ne donne ce nom qu'à un talent très supérieur. Combien de gens ont eu quelque talent pour la poésie, pour la musique, pour la peinture ! Cependant il serait ridicule de les appeler des génies²⁵.

Se mesurant à l'aune de la réussite de ses ouvrages, le génie est donc, selon Voltaire, une valeur ajoutée au talent, son *degré* supérieur. Dans un cadre épistémologique où ce n'est plus la régularité des œuvres d'art qui leur donne de la valeur, mais plutôt l'effet qu'elles produisent sur le public, la valeur du génie se mesure à l'intérieur d'un certain « commerce esthétique », dont on a déjà vu s'esquisser les prémisses au siècle précédent.

L'importance accordée désormais à la figure du « public » dans le cadre de ce commerce permet de concevoir l'intelligibilité du sensible, en faisant de l'émotion esthétique le nouveau fondement de la régulation poétique. L'aspect fondamental et régulateur de ce « sentiment esthétique » modifie par conséquent la manière dont on conçoit le génie. Si celui-ci se définissait préalablement par rapport à la régularité poétique, avec, on l'a vu, tous les paradoxes et les tensions qui en découlent, c'est désormais le rapport entre le génie et le public qui intéresse les théoriciens. Ce rapport est d'emblée nettement moins conflictuel, dans la mesure bien sûr où il s'agit toujours de produire des œuvres qui plaisent. La difficulté consiste à présent à déterminer quel type de rapport permet de justifier la complémentarité entre l'aptitude singulière du génie et la communauté qui se constitue autour d'un sentiment esthétique commun. Pour analyser ce rapport et les difficultés qu'il pose, il convient à présent de nous concentrer sur un ouvrage à bien des égards fondateur pour la manière esthétique de théoriser les œuvres d'art : il s'agit des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, publiées par Jean-Baptiste Dubos en 1719.

²⁵ Voltaire, article « Génie », *op. cit.*, p. 256-257.

B) Pour une physiologie du génie de/dans l'Histoire

1. Le « plaisir paradoxal »

Les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de Dubos sont surtout connues au XVIII^e siècle pour leur analyse du « plaisir paradoxal » que ressentent les hommes au spectacle d'une fiction affligeante, qui peut être interprété comme une manière « esthétique » d'interpréter la *catharsis* aristotélicienne :

On éprouve tous les jours que les vers & les tableaux causent un plaisir sensible ; mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, & dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. L'art de la Poésie & l'art de la Peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger¹.

On peut considérer que l'analyse du plaisir paradoxal est « esthétique » au moins pour deux raisons : d'une part, à l'instar de ces poétiques « philosophiques », pour reprendre l'expression de Trublet, les *Réflexions critiques* de Dubos cherchent à expliquer la *cause* du plaisir que procurent les œuvres d'art, et non simplement à énoncer les règles de composition des poèmes ou des tableaux ; d'autre part, cette analyse peut être considérée comme « esthétique », dans la mesure où cette explication « critique » repose sur une description de la nature sensible des hommes, et plus précisément sur un examen du sentiment propre à l'expérience artistique : « J'ose entreprendre d'éclaircir ce paradoxe, & d'expliquer l'origine du plaisir que nous font les vers & les tableaux². » Le plaisir esthétique est un sentiment spécifique, et comporte ce « paradoxe » qu'il semble toujours mêlé d'affliction.

L'analyse dubosienne du plaisir paradoxal est assez connue : puisque « l'un des plus grands besoins de l'homme, est celui d'avoir l'esprit occupé », et que le plaisir naît du besoin, tout autant que c'est une grande affliction de ressentir l'ennui qui suit l'inaction de l'âme, le principal remède à cet état de langueur est de « se livrer aux impressions que les objets étrangers font sur nous³ ». Plus ces impressions

¹ Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Tome I, Paris, Pissot, 1770, reproduit. Slatkine reprints, Genève-Paris, 1982, p. 1. (La pagination est celle de l'édition de 1770.)

² Dubos, *Réflexions critiques*, op. cit., I, p. 3.

³ *Idem*, p. 9

procurent une grande émotion, comme l'affliction, la crainte et la compassion, plus elles semblent pouvoir soustraire l'homme de cet état d'« ennui » qu'il s'efforce de fuir. Cependant, ces fortes impressions peuvent en contrepartie avoir des conséquences néfastes sur l'âme humaine. C'est pour cette raison que les « passions artificielles » procurées par la représentation médiatisée propre à la poésie et à la peinture suscitent un tel engouement : les impressions vives de la représentation ne laissent pas de traces durables dans l'âme (parce qu'elles s'adressent à l'« âme sensitive » et non à la « rationnelle »), et n'ont pas les conséquences néfastes que la vue d'objets véritables occasionne : « Cette impression superficielle faite par imitation disparaît sans avoir des suites durables, comme en auroit une impression faite par l'objet même que le Peintre ou le Poète a imité⁴. »

Cette analyse du « plaisir paradoxal », expliqué par la nature *inquiète* de l'homme, permet de refonder la poétique et l'art de peindre sur les raisons mêmes de ce plaisir qu'elles sont destinées à susciter. C'est là le propos de toute la première partie des *Réflexions critiques*. La seconde partie⁵, sur la base de cette première analyse, s'intéresse de manière particulière aux liens qui unissent les deux instances impliquées par la production et la réception des œuvres d'art : les « artisans » et le « public », et, à travers elles, au *génie* et au *sentiment*. La nature de ces liens est complexe, car elle implique à la fois, d'une part, une *nature* complémentaire, et d'autre part, leur intégration dans une logique historique, qui trouve elle-même son fondement dans des causes naturelles, ou ce que Dubos nomme des « causes physiques », qu'il oppose aux causes dites « morales ».

Cette logique est une théorie cyclique de l'Histoire qui reprend la question soulevée lors de la Querelle des anciens et des modernes : comment expliquer que certains siècles soient plus foisonnants en héros et en génies, que les grands hommes d'un siècle illustre semblent naître tous au même moment et dans le même lieu, et que le raffinement du public réponde à ces heureuses circonstances ? On a vu que, dans les débats entre partisans des anciens et des modernes, la question historique est de la première importance, parce qu'elle constitue l'une des instances de valorisation

⁴ *Idem*, p. 28.

⁵ La troisième partie des *Réflexions* est consacrée au théâtre des anciens.

les plus importantes pour montrer la supériorité des anciens sur les modernes, ou des modernes sur les anciens. Qu'il s'agisse de l'admiration constante dont tous les siècles passés ont gratifié les grands modèles de l'Antiquité, ou au contraire du cumul des expériences qui rend les contemporains plus habiles et plus sages, dans les deux cas, les arguments développés impliquent une différente vision de la marche du Temps et de sa relation à l'exemplarité.

Si l'Histoire est l'un des enjeux fondamentaux de la Querelle des anciens et des modernes, elle semble à prime abord évacuée du questionnement propre à l'esthétique ou à la critique des beaux-arts. S'intéressant aux *causes* du plaisir, à la recherche de facteurs anthropologiques universels, les lectures « philosophiques » (pour reprendre l'expression de Trublet) des œuvres d'art s'intéressent moins (voire pas du tout) à l'historicité de la perception, aux raisons historiques de l'exemplarité, à la temporalité propre aux grands hommes, en somme, au *génie de l'Histoire*. L'Histoire explique par elle-même sa propre irrégularité, mais les principes de cette irrégularité demeurent inconnus, comme si le Temps avait ses caprices que la raison ne connaît pas, mais que l'homme d'expérience (ce qui implique qu'il soit à la fois sensible et savant, discret et expert), celui qui incarne la *norme* du goût⁶, doit savoir inclure dans ses calculs qui déterminent la part de beauté et de difformité d'une œuvre d'art.

Dubos est donc surtout connu pour avoir énoncé un principe suffisamment opératoire pour expliquer les raisons des effets propres aux œuvres d'art (par une relecture de la catharsis aristotélicienne) : le « plaisir paradoxal » trouve des échos partout en France et en Angleterre ; cependant, il semble aussi que ses analyses, en repensant le facteur historique par le biais de la physique (cette fois, à la suite de Fontenelle), tentent de désamorcer l'impasse causée par la recherche de facteurs anthropologiques universels et non soumis à la variabilité historique et topographique. Il s'agit en effet pour Dubos de poser parallèlement les problèmes du génie et de l'excellence des siècles illustres, en s'appuyant sur ce que Fontenelle

⁶ Voir David Hume, *Essay on the Standard on Taste* paru en 1757 dans un ensemble de trois autres *Dissertations*, avant de se joindre aux autres *Essays Moral, Political and Literary*, à partir de leur édition de 1758.

appelle « l'enchaînement et la dépendance réciproque qui est entre toutes les parties du monde matériel⁷ ». Ainsi, le « génie qui fait les grands hommes » est ce même génie de l'Histoire qui produit les siècles illustres.

*

* *

La notion de génie devient une question philosophique dès lors que sa définition d'usage demande à être justifiée, développée, voire contredite ou amendée. À travers ce questionnement, c'est toute la relation entre l'art et la nature qui est impliquée. En effet, l'objet de la poétique, qui se limite à établir une régularité de préceptes à partir des observations et de l'expérience de ses fondateurs, ne faisait que poser le génie comme un donné naturel et nécessaire – donné quelquefois embarrassant, semblant pouvoir se passer de la régularité pour laquelle il est né, remettant en cause cette régularité en la refondant sur sa propre nature exemplaire et exceptionnelle. La poétique ne questionne toutefois pas la *nature* de ce donné naturel, puisqu'il ne s'agit simplement pas de son objet. Le renversement de la perspective impliqué par le regard *critique* posé sur les œuvres d'art semble cependant pouvoir se rapprocher de ce questionnement.

C'est précisément ce que tente de faire Dubos, qui « traite des qualités, soit naturelles, soit acquises, qui font les grands Peintres comme les grands Poètes », en y cherchant la « cause qui a pu rendre quelques siècles si féconds, & les autres si stériles en Artisans célèbres⁸ ». Ce questionnement implique de réfléchir aussi aux *conditions de la célébrité*, qui ne résident pas dans le seul génie des artisans : c'est sur ces bases en effet que le « sentiment », faculté de percevoir les qualités propres aux œuvres d'art, faculté de sentir esthétique dans les deux sens du terme inclusivement (soit, comme une perception sensorielle au sens général et comme une modalité de cette perception appliquée aux beaux-arts), est, au même titre que le génie, impliqué dans la logique propre au génie de l'Histoire analysée par Dubos. C'est donc cette triple articulation qu'il s'agit à présent de développer.

⁷ Dubos, *Réflexions critiques*, op. cit., II, § 13, p. 157 ; cf. Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, op. cit., p. 296.

⁸ Dubos, *Réflexions critiques*, op. cit., Avertissement, n.p.

2. Le génie comme « aptitude naturelle »

Le génie est l'un des enjeux majeurs des *Réflexions critiques*. Réciproquement, l'œuvre de Dubos constitue un point tournant dans une histoire du génie qui s'intéresse aux relations paradoxales entre l'exemplarité et l'exceptionnalité. Le génie n'y est plus seulement décrit comme une *aptitude naturelle permettant la régulation des discours* (si l'on se place dans une perspective poéticienne), ou comme une *valeur de légitimation des discours* (si l'on déplace la perspective du côté de leur réception), mais également comme un *paradigme de questionnement de la régularité historique* dans laquelle sont impliqués à la fois ces deux champs de régularité.

Au début de la seconde partie, Dubos commence par décrire le génie comme étant l'instance permettant aux œuvres d'art de produire de l'effet sur leur public. Comme « le sublime de la poésie et de la peinture est de toucher et de plaire⁹ », et qu'il ne suffit pas de suivre les règles de composition de ces arts pour atteindre cet ultime objectif, le peintre ou le poète par excellence est celui qui se joue le mieux du cœur du spectateur, celui qui l'émeut le plus vivement. Le génie seul est capable de « mettre en œuvre des beautés d'un ordre supérieur » qui ont le pouvoir d'élever les âmes. Il s'oppose en cela au « simple manœuvre », peut-être plus habile dans l'exécution, mais dont l'étroitesse ne peut atteindre à l'étendue et au sublime, « qui enlève, ravit, transporte » : « Un poème, ainsi qu'un tableau, ne sauraient produire cet effet, s'il n'a pas d'autre mérite que la régularité et l'élégance de l'exécution¹⁰. »

Le génie est en puissance chez celui qui en a reçu don : il doit être cultivé pour donner les fruits dont sa complexion le rend capable¹¹. Mais comme la disposition géniale est irréductible aux règles de l'art, seul celui qui en est pourvu est capable de les appliquer, et de remonter jusqu'à leur source, afin de « juger de l'importance de chacune d'elles par l'importance des principes qui l'ont fait

⁹ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 1, p. 1.

¹⁰ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 1, p. 2.

¹¹ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 5, p. 45 : « Le génie est donc une plante, qui, pour ainsi dire, pousse d'elle-même ; mais la qualité comme la quantité de ses fruits dépend beaucoup de la culture qu'elle reçoit. Le génie le plus heureux ne peut être perfectionné qu'à l'aide d'une longue étude. »

établir¹². » Il ne suffit pas de savoir qu'il faut toujours être pathétique, qu'il ne faut jamais faire languir ses spectateurs : « Voilà de grandes maximes, mais l'homme né sans génie n'entend rien au précepte qu'elles renferment, et le génie le plus heureux ne devient pas même capable en un jour de les bien appliquer¹³. » Dubos est loin de renverser les règles de la poétique : celles-ci sont le résultat d'observations et d'expériences, elles guident l'artisan afin de le conduire plus efficacement à ses fins. Plutôt que d'en suivre servilement la lettre, le génie en découvre l'esprit, parce qu'il est le *principe* de cette régularité. Ainsi, en se plaçant d'abord dans la perspective de la régularité poétique, Dubos définit le génie comme une *aptitude naturelle*, ainsi que la tradition l'a fait depuis longtemps avant lui :

On appelle génie, l'aptitude qu'un homme a reçue de la nature, pour faire bien & facilement certaines choses, que les autres ne sauraient faire que très-mal, même en prenant beaucoup de peine. Nous apprenons à faire les choses pour lesquelles nous avons du génie, avec autant de facilité que nous en avons à parler notre langue naturelle¹⁴.

Cette première définition du génie ne tient pas compte cependant de ce qui constitue précisément cette *nature*, ni de ce qui fait le génie propre aux peintres et aux poètes, qui seuls semblent être en mesure de susciter une admiration vive capable de survivre au passage du temps (on respecte la mémoire des héros, mais on admire toujours les poètes qui ont chanté leurs actions).

3. Physiologie du génie

C'est sans doute parce que « le génie qui fait les Peintre & les Poètes » se distingue des autres génies, non seulement parce qu'il ne dépend pas des mêmes mécanismes de valorisation, mais aussi parce qu'il ne relève pas de la même nature. Ce génie particulier est en effet susceptible de constituer autour de ses œuvres une communauté d'admiration et un « patrimoine » dans lequel les artisans sans génie peuvent puiser les ressources que leur refuse leur manque d'invention. Pour expliquer la nature particulière de ce génie, Dubos a recours à ce qu'il nomme des « explications physiques », qui sont autant d'hypothèses de travail qui lui permettent

¹² Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 2, p. 24

¹³ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 1, p. 6.

¹⁴ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 1, p. 7.

d'établir des liens entre tous les éléments du « monde matériel ». Ces hypothèses en elles-mêmes ne sont pas nouvelles, et reprennent en le réadaptant tout le legs de la théorie humorale qui depuis le Pseudo-Aristote du *Problème XXX, I*¹⁵, jusqu'à l'*Examen des esprits* de l'Espagnol Juan Huarte¹⁶, en passant par le *De triplici vitae liber* de Marsile Ficin¹⁷, a associé l'excellence des grands hommes à certaines dispositions physiologiques que l'on attribuait au tempérament mélancolique. En 1719, la théorie des humeurs est en déclin, en particulier depuis la description de la circulation sanguine par Harvey¹⁸. Si la scientificité de cette théorie périclité au moment où Dubos publie ses *Réflexions critiques*, les « explications de physique » de toutes sortes sont en revanche plus que jamais d'actualité, et ce, en particulier en ce qui concerne le fonctionnement de l'esprit humain¹⁹. En réactualisant les principes de la théorie humorale (sans toutefois parler directement des humeurs), Dubos connaît donc une autre postérité, peut-être plus restreinte que celle du plaisir paradoxal, mais non moins importante pour l'histoire du génie.

Ces « explications physiques », par lesquelles il s'agit de décrire rien moins que la nature du génie, sont cependant d'emblée présentées comme des *hypothèses*, « attendu l'imperfection de cette science dans laquelle il faut presque toujours deviner ». « Mais les faits que j'explique », poursuit-il, « sont certains ; & ces faits, quoique nous n'en concevions pas bien la raison, suffisent pour appuyer mon système²⁰. » Le fait est qu'il y a du génie ; cela relève, pour Dubos, du domaine de l'expérience et semble incontestable. Cependant, les raisons qui permettent d'en comprendre le fonctionnement restent de nature spéculative ; et ce qui fait la force, de même que la faiblesse, de l'explication proposée par Dubos est précisément d'être de nature *systématique*.

¹⁵ Voir l'introduction et la traduction du *Problème XXX, I* du pseudo-Aristote, par Jackie Pigeaud, sous le titre *L'Homme de génie et la mélancolie*, Paris, Rivages, 1988.

¹⁶ Juan Huarte, *Examen des esprits pour les sciences*, *op. cit.*

¹⁷ Marsile Ficin, *Les trois livres de la vie*, trad. Guy le Fèvre de la Boderie, texte revu par Thierry Gontier, Paris, Fayard, 2000.

¹⁸ Sur le déclin de la théorie humorale, voir l'*Anthologie de l'humeur noire* de Patrick Dandrey, *op. cit.*

¹⁹ Le système lockien, en faisant de la sensibilité la condition première de la connaissance, fournit à ces explications physiques un territoire de réflexion de prédilection, qui sera largement réemployé par toute la philosophie empiriste.

²⁰ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 2, p. 17.

Les peintres et les poètes ont donc un génie particulier, qui se distingue des autres :

Je conçois que le génie de leurs arts consiste dans un arrangement heureux des organes du cerveau, dans la bonne conformation de chacun de ces organes, comme dans la qualité du sang, laquelle le dispose à fermenter durant le travail, de manière qu'il fournisse en abondance des esprits aux ressorts qui servent aux fonctions de l'imagination²¹.

La qualité du sang dont il est question dans cette description du génie renvoie à la capacité purement inventive du poète et du peintre : c'est sa fermentation qui produit des « esprits », qui actionnent les « ressorts » de l'imagination. Le sang fournit le principe opératoire de l'invention, qui relève ici de la faculté imaginative de l'homme ; ce principe est l'âme qui engendre les images, qui actionne le dispositif créatif. La qualité des organes, tant pris individuellement que dans leur interaction, renvoie quant à elle à la faculté du jugement. Les caractères des esprits, qui trop froids mais réguliers, qui trop échauffés mais outrés, trouvent leur « raison » dans ce système physiologique, dont l'intention principale n'est pas, encore une fois, de donner une explication certaine aux faits qui sont démontrés, mais plutôt d'exposer des faits qui sont certains. L'essentiel est, d'une part, de démontrer la juste mesure entre la capacité inventive et le jugement, toutes deux essentielles au génie. D'autre part, cette « explication physique » a une autre portée : c'est qu'en attribuant au génie une cause physiologique, plutôt que l'explication divine où conduisent les notions d'enthousiasme et d'inspiration, Dubos rend possible la réflexion *critique* sur son objet : « J'imagine donc que cet assemblage heureux est, physiquement parlant, cette divinité que les poètes disent être dans leur sein pour les animer²². » Ici, la physique possède cet avantage sur les métaphores employées par les poètes, que ses explications, en rendant compte précisément de la *nature* du génie (même s'il s'agit d'hypothèses), permettent de l'inscrire dans un système qui comprend d'une part les raisons de sa valeur, et d'autre, part, son intégration dans une régularité historique dont il est tributaire.

²¹ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 2, p. 14.

²² Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 2, p. 17.

On a vu que la raison pour laquelle l'« assemblage » des différentes composantes du cerveau doit être heureux, bien proportionné (la physiologie humorale dirait bien « tempéré ») est que le génie se conçoit principalement, dans cette perspective physique, comme une disposition à constituer de l'*assentiment*. L'exemple des poètes dont le cerveau est mal disposé sert à illustrer cette nécessité. Si les esprits produits par la fermentation du sang agissent sur un cerveau défectueux, celui-ci ne pourra produire que des images incompréhensibles dans lesquelles le public ne se reconnaît pas :

La fermentation du sang la plus heureuse ne produira que des chimères bizarres dans le cerveau composé d'organes, ou vicieux ou mal disposés, & par conséquent incapable de représenter au Poëte la nature telle qu'elle paroît aux autres hommes. Les copies qu'il fait de la nature, ne ressemblent point, parce que son miroir n'est pas fidèle, pour ainsi dire²³.

Le génie doit répondre à un impératif d'universalité, en ce qu'il est un « miroir » de la Nature, dans lequel tous les hommes doivent pouvoir reconnaître leur propre regard ému. Cette *reconnaissance* dépend chez Dubos de ce qu'il nomme le « *sentiment* ». C'est par cette faculté (qui est aussi une sorte d'organe) que la communauté constituée par le public peut se reconnaître dans les productions du génie, et qu'il peut se produire cet *assentiment* qui crée la valeur des œuvres d'art, ou encore, qui *authentifie* cette même valeur.

4. Physiologie du sentiment

Le sentiment, selon Dubos, est cette faculté *naturelle* et désintéressée par laquelle on juge des œuvres d'art. Il est en effet deux instances différentes qui jugent de ces œuvres : les « gens du métier » et le « public ».

Il est chez Dubos un bon et un mauvais usage des œuvres d'art, et c'est sur cet usage que repose la distinction entre ces deux instances de jugement :

Les productions nouvelles sont d'abord appréciées par des Juges d'un caractère bien différent, les gens du métier & le public. Elles seroient bien-tôt estimées à leur juste valeur, si le public étoit aussi capable de défendre son sentiment, & de le faire valoir, qu'il sçait bien prendre

²³ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 2, p. 15.

son parti. Mais il a la facilité de se laisser troubler dans son jugement par les personnes qui font profession de l'art auquel l'ouvrage nouveau ressortit²⁴.

Les « gens du métier », qui sont pour ainsi dire les professionnels de l'art dont ils jugent, en font, pour cette raison même, un « mauvais rapport », parce que ce jugement est intéressé, mais aussi parce qu'il s'agit d'un jugement rendu par la raison, sur le principe des règles de composition : ceux-ci dissertent sur le respect des règles selon des « principes géométriques », sans tenir compte de la fin de l'œuvre d'art qui est de plaire et de toucher. Il peut bien se trouver un ouvrage régulier qui ne plaît pas, et un ouvrage irrégulier qui emporte l'assentiment du public. À tout prendre, ce dernier seul est un bon ouvrage : « puisque le premier but de la Poésie & de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent & qu'ils nous attachent²⁵ ». Les « gens du métier » qui jugent par règle et par raison des ouvrages en font donc un mauvais usage, et en jugent mal.

En revanche, le public juge d'une tout autre manière, qui ne fait pas intervenir la raison dans l'évaluation qu'il fait des poèmes et des tableaux. Par « public », Dubos entend précisément l'ensemble des personnes qui ont acquis par leur pratique des beaux-arts une *expérience* et une capacité de comparaison des ouvrages. Il s'agit en effet des « personnes qui lisent, qui connaissent les spectacles, qui voient et qui entendent parler de tableaux, et qui ont acquis de quelque manière que ce soit le discernement qu'on appelle *goût de comparaison*²⁶ ». Est donc exclu de ce que Dubos entend par « public » « le bas peuple », qui n'a pas acquis, soit par la lecture, soit par le commerce du monde, les lumières nécessaires au juste jugement porté sur les ouvrages destinés à plaire.

Juger « par sentiment » est le propre du public, qui sans connaître par les règles de composition des ouvrages, en juge plus sainement parce qu'il en fait un bon usage. Le ragoût ne se goûte pas plus avec la raison que les ouvrages que l'on présente sur les théâtres :

²⁴ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 21, p. 336-337.

²⁵ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 22, p. 339.

²⁶ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 22, p. 351-352.

Raisonne-t-on pour savoir si le ragoût est bon ou mauvais, et s'avisa-t-on jamais, après avoir posé des principes géométriques sur la saveur et défini les qualités de chaque ingrédient qui entre dans la composition de ce mets, de discuter la proportion gardée dans leur mélange, pour décider si le ragoût est bon ? On n'en fait rien. *Il est en nous un sens fait pour connaître si le cuisinier a opéré suivant les règles de son art.* On goûte le ragoût, et même sans savoir ces règles, on connaît s'il est bon. Il en est de même en quelque manière des ouvrages et des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant²⁷.

Le meilleur moyen de juger de la qualité d'une œuvre est donc de déterminer si elle a atteint son but. Le « sentiment » est la faculté propre à juger du mouvement des passions, c'est elle qui *sent* si l'on est touché ou non. Le propre de ce jugement est d'être immédiat : « On pleure à une tragédie avant que d'avoir discuté si l'objet que le poète nous y présente est un objet capable de toucher par lui-même et s'il est bien imité²⁸. » Le jugement est une « première *appréhension* » qui précède la raison. L'immédiateté du sentiment permet à Dubos de lui donner, dans l'absolu (c'est-à-dire sans considérer la finesse du sentiment relative à chaque individu), une infaillibilité, autant du moins que les sens peuvent en avoir dans leur appréhension du monde. La raison, par surcroît la « raison géométrique », en posant des principes et en poursuivant le cheminement de sa pensée par la voie de l'analyse, est enchaînée à son premier principe, et peut s'écarter du vrai. Le sentiment, immédiat, juge sûrement, parce qu'il est le sens propre au jugement esthétique.

Comme la nature du génie trouve dans la physique l'explication de son fonctionnement, le sentiment possède chez Dubos un fondement physiologique : « Il est en nous, écrit-il, un sens destiné pour juger du mérite de ces ouvrages qui consiste en l'imitation des objets touchants de la nature », comme il est un sens destiné à voir les choses visibles, ou à entendre les choses audibles. Le sentiment est en effet plus qu'une faculté, c'est aussi une sorte d'*organe* (« pour ainsi dire »), au même titre que le sens de la vue et de l'ouïe sont attachés à l'œil et à l'oreille, à la différence que celui-là est davantage un *dispositif général de la sensation* qu'un organe déterminé :

C'est ce sixième sens qui est en nous sans que nous voyions ses organes. C'est la portion de nous-mêmes qui juge sur l'impression

²⁷ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 22, p. 341. Mes italiques.

²⁸ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 22, p. 343.

qu'elle ressent, & qui [...] prononce, sans consulter la règle & le compas²⁹.

Sans dire qu'il s'agit précisément du cœur, si ce n'est que par métaphore, Dubos assimile l'agitation de ce muscle à l'action physique du sentiment, qui se remarque lorsque l'homme est touché par un ouvrage qui lui plaît :

Le cœur s'agite de lui-même, et par un mouvement qui précède toute délibération, quand l'objet qu'on lui présente est réellement un objet touchant soit que l'objet ait reçu son être de la nature, soit qu'il tienne son existence d'une imitation que l'art en a fait. Notre cœur est fait, il est organisé pour cela. Son opération prévient donc tous les raisonnements ainsi que l'opération de l'œil et de l'oreille les devançant dans leurs sensations³⁰.

L'intérêt de Dubos n'est pas d'identifier avec précision l'organe qui préside au sentiment. Comme dans le cas de l'explication physiologique de la nature du génie, c'est là une « hypothèse de travail ». Il s'agit en quelque sorte d'*ancrer physiologiquement* le sentiment, ce qui permet de le comparer au génie, en le ramenant sur un même plan, ou sous le dénominateur commun de la physique.

Comme le génie, le sentiment ne s'enseigne pas. Toutes les dissertations ni toutes les études du monde ne pourront pallier l'absence de ce « sens ». Il faut donc référer à l'expérience personnelle de chaque individu pour trouver une sorte de terrain d'entente esthétique, qui est ici incarné dans le sentiment du « public », tel que Dubos l'a défini. La nature innée du sentiment le rend extérieur à l'influence didactique, et ce n'est que par la raison qu'il est possible de modifier, pour un moment seulement, l'assentiment du public : au final, « c'est toujours le sentiment du public qui l'emporte lorsque les maîtres de l'art et lui sont d'avis différent sur une production nouvelle³¹ ». Le sentiment dépend des dispositions physiologiques de telle sorte que ce n'est que par un changement de complexion des organes que l'on peut en modifier les jugements. Par exemple, toute discussion autour du mérite respectif du dessein ou de la couleur est inutile, et qui voudrait faire changer de sentiment à quelqu'un devrait d'abord songer à lui changer ses organes :

²⁹ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 22, p. 342.

³⁰ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 22, p. 342-343.

³¹ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 26, p. 393.

Qu'on change les organes de ceux à qui l'on voudra faire changer de sentiment sur les choses qui sont purement de goût ou, pour mieux dire, que chacun demeure dans son opinion sans blâmer l'opinion des autres³².

Ou encore :

Cette prédilection [pour le dessin ou le coloris] dépend de notre goût, et notre goût dépend de notre organisation, de nos inclinations présentes et de la situation de notre esprit. Quand notre goût change, ce n'est point parce qu'on nous aura persuadé d'en changer, mais c'est qu'il est arrivé en nous un changement physique³³.

Tout comme il est inutile de vouloir suppléer à un manque de génie par l'acquisition de connaissances, il est inutile de tenter de juger depuis les connaissances acquises si la disposition au sentiment fait défaut. D'un côté, le génie est la faculté qui permet de toucher le public par le moyen d'œuvres imitant la nature, et de l'autre, le sentiment est la faculté propre à être ému par ce type de représentation. De l'artisan au public, le génie et le sentiment se parlent et se répondent parce qu'ils ont une langue commune, langue dont la clef est l'analyse physiologique de leur fonctionnement. Si l'analogie qui unit le sentiment et le génie permet de montrer leur étroite imbrication (un « organe » répond à un autre dans une même conversation éloquente, comme si l'homme était naturellement fait pour l'art et pour la communauté qu'il crée), elle permet aussi, à une échelle plus large, d'intégrer le processus esthétique dans un régime historique qui explique l'irrégularité du génie et du sentiment à travers les siècles. Encore une fois, la raison en est de cet « enchaînement et [cette] dépendance réciproque qui unit toutes les parties du monde matériel ».

5. Les climats et les siècles

a. Le « paradoxe » fontenellien et la régularité historique

On se souvient que Fontenelle, dès le début de la Querelle, dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688), posait d'emblée un « paradoxe », censé résoudre le litige entre les deux partis adverses par un argument emprunté à

³² Dubos, *Réflexions critiques*, I, *op. cit.*, §49, p. 513.

³³ Dubos, *Réflexions critiques*, I, *op. cit.* § 49, p. 514.

l'évidence de la physique (à l'expérience que chacun peut en avoir, ce qui en fait un lieu commun par excellence) :

Toute la question de la prééminence entre les Anciens et les Modernes étant une fois bien entendue, se réduit à savoir si les arbres qui étaient autrefois dans nos campagnes étaient plus grands que ceux d'aujourd'hui³⁴.

Si les anciens « avaient plus d'esprit » que les modernes, c'est donc que leurs cerveaux étaient « mieux disposés, formés de fibres plus fermes ou plus délicates, remplis de plus d'esprits animaux ». Fontenelle tente, par cette comparaison botanique, et en attribuant aux qualités spirituelles de l'homme une origine physiologique, d'invalider la thèse selon laquelle les anciens sont supérieurs aux modernes. C'est que « la Nature a entre les mains une certaine pâte qui est toujours la même, qu'elle tourne et retourne sans cesse de mille façons ». Les climats ont également sur les esprits des influences qui expliquent le génie des nations, influences positives et négatives qui, à tout prendre, se compensent. Cette différence de climats entre les nations européennes est cependant trop ténue pour être perceptible. De plus, les esprits s'influencent mutuellement par les multiples échanges que favorise le commerce, comme il est possible de transplanter d'un climat à un autre un oranger ou d'autres plantes non autochtones et pérégrines. Fontenelle en conclue donc : « Quoi qu'il en soit, voilà, ce me semble, la grande question des Anciens et des Modernes vidée. Les siècles ne mettent aucune différence entre les hommes³⁵. »

Les arguments de physique permettent donc à Fontenelle d'invalider la thèse hésiodique selon laquelle les siècles ont connu une série de déchéances, et dans laquelle il cantonne (assez injustement) les défenseurs des anciens. Les hommes étant faits de toute éternité de la même pâte, la Nature ne fait pas de différence notable entre eux, pas plus qu'entre les siècles et les nations. Il y a une régularité de la Nature qui, en général, reproduit les mêmes dosages de matière entre les hommes de tous les temps ; parallèlement cependant, la régularité du progrès, grâce à l'« amas des

³⁴ Dans l'anthologie de la *Querelle des anciens et des modernes*, *op. cit.*, p. 294.

³⁵ Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, *op. cit.*, p. 298.

préceptes » et à la somme des expériences, permet de marquer entre les siècles une distinction positive.

Là où la physique servait à Fontenelle à invalider le génie des hommes, des siècles et des nations, chez Dubos, elle constitue au contraire un argument qui justifie les irrégularités et les différences, que l'on remarque autant entre les hommes qu'entre les siècles.

Que certains siècles soient supérieurs à tous les autres est une chose « trop connue pour qu'il soit besoin que nous nous arrêtions à la prouver », écrit-il. « Il s'agit uniquement de remonter, s'il est possible, aux causes qui donnent tant de supériorité à un certain siècle sur les autres³⁶. » Depuis les premiers moments de la Querelle française des anciens et des modernes, la perspective du débat a changé, son objet s'est déplacé de la contestation du fait à la recherche de sa cause : il ne s'agit plus de prouver la supériorité d'un siècle sur l'autre, il s'agit d'expliquer cette irrégularité de fait en tentant de mettre en lumière les raisons qui la déterminent.

b. Causes morales et causes physiques

Comme pour le génie des hommes, il est deux ensembles de causes qui peuvent justifier la supériorité d'un siècle sur les autres : les une « morales », qui ressortissent essentiellement de la politique de l'État, les autres « physiques », qui correspondent à l'influence des climats sur le cerveau des hommes. Il s'avère, selon Dubos, que les « causes physiques » ont plus d'influence sur les esprits que les causes morales, puisque ce sont elles « qui mettent les causes morales en mouvement³⁷ ».

Toute la question de cette théorie est de démontrer soit une constance, soit une variation dans les esprits des hommes, influencés par leur milieu physique. Dans le cadre d'un discours « esthétique » où l'art est mimétique, cela revient à se demander si les artisans, d'un siècle à l'autre, ont toujours également le pouvoir de toucher et de plaire. C'est pourquoi la distinction entre les causes « morales » et « physiques » est importante, puisque les premières permettent l'idée d'une progression incessante de la « culture », grâce au cumul de la connaissance et à l'« amas des préceptes », qui

³⁶ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 12, p. 134.

³⁷ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 13, p. 151.

permettent de calculer le progrès accompli par le genre humain à travers les siècles. Si les causes physiques ont plus d'influence que les morales, l'excellence des siècles et des esprits ne dépend pas de l'homme, mais seulement de la Nature : « la Nature que Louis le Grand força tant de fois à plier sous ses volontés a refusé constamment de lui obéir sur ce point-là³⁸. » Cette Nature, si elle a « entre les mains une certaine pâte qui est toujours la même », comme le suppose Fontenelle, a moins d'influence que l'homme sur lui-même ; en revanche, si elle est sujette à des fluctuations, c'est elle qui en détermine la qualité et la ponctuelle supériorité. C'est le cas chez Dubos, selon qui la terre contient certaines qualités, qui se répandent variablement dans l'air, et qui influencent négativement ou positivement la « machine » humaine, dont le juste réglage détermine toutes les opérations de l'esprit.

c. Le Génie de l'Histoire

Le génie des grands siècles est donc, comme pour le génie en particulier, le résultat d'une bonne conformation de ces qualités qui président tant aux différences qu'il y a entre les nations qu'à celles qui se trouvent dans une nation en particulier au cours des siècles :

Je conclus donc, en me servant des paroles de Tacite, que le monde est sujet à des changements & à des vicissitudes dont le période ne nous est pas connu, mais dont la révolution ramène successivement la politesse & la barbarie, les talents de l'esprit comme la force du corps, & par conséquent le progrès des arts & des sciences, leur langueur & leur dépérissement, ainsi que la révolution du soleil ramène les saisons tour à tour³⁹.

L'irrégularité apparente de l'excellence des siècles illustres comme des hommes de génie trouve sa régularité selon des lois inconnues de l'homme, que l'on ne peut deviner qu'à l'aide d'hypothèses (de « probabilités et de conjectures⁴⁰ »), mais dont le résultat est cependant incontestable.

³⁸ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 13, p. 178.

³⁹ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 20, p. 335.

⁴⁰ « En méditant sur ce sujet, il m'est souvent venu dans l'esprit plusieurs idées que je reconnois moi-même pour être plutôt de simples lueurs que de véritables lumières. [...] Je vais donc exposer ici mes réflexions d'autant plus volontiers, qu'en fait de probabilités et de conjectures, on se voit réfuter avec plaisir, quand on apprend dans une réponse des choses plus solides que celles qu'on avoit imaginées. »

Le génie des hommes comme celui des siècles sont soumis à l'influence d'une sorte de Génie de l'Histoire qui règle la bonne disposition des climats et des esprits : « Il semble qu'il arrive des temps où je ne sais quel esprit de perfection se répand sur tous les hommes d'un certain pays⁴¹. » Ce Génie fleurit durant quelques générations, et enfin il « disparaît, jusqu'à ce que la révolution des siècles le vienne encore tirer une autre fois du tombeau, où il semble qu'il s'ensevelisse pour plusieurs siècles, après s'être montré durant quelques années⁴². » Le Génie de l'Histoire, ou ce « je ne sais quel esprit de perfection » qui répand son influence sur toute la communauté réunie sous les mêmes paramètres physiques, représente cette régularité secrète qui régit la profonde différence distinguant à l'occasion un siècle des autres. De plus, par-delà l'irrégularité manifeste que représente le génie des hommes, laquelle est régulée en sous-main par la logique révolutionnaire du Génie de l'Histoire, il est également un autre principe qui assure historiquement la permanence du génie, ou du moins la régularité de sa juste évaluation, voire l'augmentation constante de son capital symbolique.

d. Inflation normée du sentiment

Les grands siècles se distinguent certes par la capacité des génies qui les composent à produire des œuvres qui plaisent, mais ce, également dans la mesure où le public possède la *sensibilité* nécessaire pour être touché, laquelle en étant tout autant physiologique, devrait donc dépendre également de la disposition générale des climats. Cela est vrai, dans la mesure où l'abondance des bons ouvrages, à laquelle concourt principalement la bonne disposition des climats, permet de former la sensibilité du public en favorisant en lui le « goût de comparaison » qui est nécessaire pour bien juger des tableaux et des poèmes :

Ce goût se forme en nous-mêmes, & sans que nous y pensions. A force de voir les tableaux durant la jeunesse [mais cela est aussi vrai pour les poèmes, comme Dubos le démontre par la suite], l'idée, l'image d'une douzaine d'excellens tableaux se grave & s'imprime profondément dans notre cerveau encore tendre. Or ces tableaux qui nous sont

La précaution argumentative est la même que celle qui tempère l'explication physiologique du fonctionnement du génie, ce qui montre combien les deux phénomènes relèvent de la même hypothèse.

⁴¹ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 13, p. 234.

⁴² Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 13, p. 195.

toujours présents, dont le rang est certain, & dont le mérite est décidé
servent, s'il est permis de parler ainsi, de pièces de comparaison [...] ⁴³.

Quoique, toujours en vertu de l'« enchaînement et [de] la dépendance
réciproque qui est entre toutes les parties du monde matériel », le sentiment dépend
tout autant des causes physiques et morales que le génie des peintres et des poètes, il
s'avère que le sens qui préside au jugement des œuvres d'art soit sensiblement moins
sujet aux incessantes fluctuations historiques, comme l'est le génie lui-même. Pris en
général, « le jugement du public va toujours en se perfectionnant ⁴⁴ », et ce progrès du
sentiment possède une importance considérable dans la permanence de la valeur
accordée aux œuvres du génie, permanence qui leur assure leur fonction de modèles à
travers les siècles. Ce progrès permanent du sentiment s'élabore cependant dans la
longue durée historique, ce qui implique une autre instance judiciaire en matière de
jugement de goût : la postérité. La permanence du sentiment dans la longue durée
historique est nécessaire pour que les œuvres soient appréciées à leur juste valeur :

Ainsi, deux ou trois années suffisent bien au public pour connaître si le
poème nouveau est bon, ou s'il est médiocre [c'est le nombre d'années
nécessaires pour que le public ne subisse plus l'influence négative des
« gens du métier »] ; mais il lui faut peut-être un siècle pour en connaître
tout le mérite, supposé qu'il soit un ouvrage de premier ordre dans son
espece ⁴⁵.

Il est une temporalité particulière des œuvres du génie, dont le mérite ne se
mesure qu'à l'épreuve du temps ; ainsi seulement peuvent-elles être comparées aux
modèles des anciens, dont les œuvres n'ont jusqu'alors pas été dépassées, et être
incluses dans cette catégorie à part de l'excellence, que l'on nomme précisément
classique.

Il est dans les ouvrages deux sortes de mérite : le « mérite réel », qui regarde
exclusivement le sentiment et qui se juge sur l'heure, dans l'immédiateté de ce type
de jugement, et le « mérite de comparaison », qui consiste « à toucher autant ou plus
que certains Auteurs dont le rang est déjà connu », et en particulier les anciens, dont
l'excellence est garantie par la permanence du jugement qu'on a porté sur eux. Si le

⁴³ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.* § 29, p. 422.

⁴⁴ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 31, p. 442.

⁴⁵ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 31, p. 443.

mérite réel est dans le domaine de jugement du public, le « mérite de comparaison » est dans le domaine de la postérité, et il importe que le premier n'« usurpe » pas « mal à propos » les droits du second :

Il faut laisser juger au tems & à l'expérience quel rang doivent tenir les Poètes nos contemporains parmi les écrivains qui composent ce recueil de livres que sont les hommes de Lettres de toutes les nations, & que l'on pourroit appeler la *Bibliothèque du genre humain*⁴⁶.

S'il est une *inflation normée du sentiment*, c'est parce que la permanence historique d'un jugement favorable procure à certaines œuvres un statut distinct, non seulement pour la contemporanéité du public, mais plus généralement pour l'universalité de la postérité. Cette valeur absolue attribuée à certaines œuvres répond à une autre logique historique que celle qui préside à l'irrégularité des excellences séculaires, présidée par le Génie de l'Histoire réglant les dispositions des climats. C'est plutôt *en dépit* de cette logique qu'elle assure sa permanence, et ce, parce que Dubos conçoit un type de jugement (que l'on ne pourrait appeler sentiment, précisément parce qu'il ne dépend pas d'un organe) fondé sur une autre valeur que celle du plaisir immédiat. Cette valeur, une valeur absolue indépendamment de la perception esthétique immédiate, une valeur « de prévention » pourrait dire un partisan des modernes, est celle de l'*exemplarité*. C'est en effet la reconnaissance universelle, qui excède le niveau de l'assentiment, qui fait que les œuvres peuvent être considérées comme des modèles. La permanence de ce goût, lequel s'accroît avec le temps comme l'estime accordée aux œuvres qui n'ont pas été surpassées, est fondée sur la valeur attribuée à l'*originalité* du génie. Exemplarité et originalité sont ici une seule et même chose. Plus encore que par l'assentiment immédiat que suscitent ses ouvrages, peut-être que le génie se constitue davantage à travers la *permanence* même de la valeur qu'on lui attribue. Cette permanence semble cependant s'opposer à l'*irruption* que constitue l'œuvre de génie dans le cours régulier de l'Histoire. Original, le génie est cependant toujours contemporain, à la fois pour son siècle et pour la Postérité : ce n'est pas le moindre paradoxe qu'il déploie.

⁴⁶ Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 31, p. 449.

6. Exemplarité d'assentiment, exemplarité d'admiration

À la lecture des *Réflexions sur la poésie et la peinture* de Dubos, on peut différencier deux formes d'exemplarité du génie : la première est une *exemplarité d'assentiment*, grâce à laquelle l'œuvre de génie se constitue en *lieu commun d'affect*, que seule une imagination et un entendement sains peuvent produire, d'où l'importance de la bonne disposition physique induite par ce qu'on peut appeler le « Génie de l'Histoire », qui est un principe de variabilité des climats. Sans cette essentielle bonne disposition, les représentations irrégulières de la nature, produites par une imagination trop volatile ou un entendement dérégulé, ne peuvent pas toucher le public, par manque de *déceance*, si l'on veut reprendre dans ce contexte physiologique une catégorie de rhétorique (ce qui a l'avantage de rappeler combien sont intrinsèques les deux aspects de l'*aptum* exposés précédemment : à la fois *aptitude* et *lien de sympathie* créé entre un orateur et son public).

La seconde forme d'exemplarité du génie ne concerne pas directement le public, mais une sorte de public à venir, ou de public dans le temps, que Dubos appelle la *postérité*. Cette exemplarité est plutôt une *exemplarité d'admiration* et s'évalue non tant par l'assentiment, que par effet de la *durée* de cet assentiment⁴⁷. Il s'agit là de l'admiration que suscitent les génies dont les œuvres n'ont *toujours pas* été égalées, ou bien ceux qui ont réussi à s'inscrire au rang des modèles universels que sont les œuvres des anciens, c'est-à-dire à se soustraire à la variabilité du temps et des dispositions induite par le Génie de l'Histoire. La contemporanéité de l'assentiment qu'ils suscitent ne se pense pas seulement dans la synchronie du contemporain, mais aussi dans une anachronie qui se soustrait à l'irrégularité historique.

Il est certains génies qui transcendent l'assentiment du public de leur siècle et s'inscrivent *dans* l'Histoire. Ceux-ci se distinguent non seulement par la durabilité de l'assentiment qu'ils suscitent, mais aussi parce qu'ils constituent des *modèles*, non pas au sens de modèles à suivre pour la production des œuvres d'art (le génie est radicalement intransmissible selon Dubos), mais de *modèles d'exemplarité*. La

⁴⁷ Voir Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 34 : « Que la réputation d'un système de Philosophie peut être détruite. Que celle d'un Poëme ne sçauroit l'être. »

postérité juge non par sentiment, mais par comparaison⁴⁸. Les qualités évaluées par ce type de jugement ne dépendent donc pas seulement du régime de valorisation impliqué par le système physiologique élaboré par Dubos, qui ne peut tenir compte de la valeur attribuée à la durée de l'assentiment ou encore à l'originalité des œuvres dans l'histoire des productions artistiques : le sentiment, dans son immédiateté, ne juge pas selon des paramètres temporels, et ne tient pas compte de la durée historique, mais de l'intensité de l'affect. Il faut donc considérer, en plus de l'assentiment, un autre critère de jugement adapté à ces génies exemplaires.

Force est en effet de constater que les « explications de physique » ne rendent pas compte de tous les mécanismes de valorisation qui concourent à constituer la figure du génie à travers l'Histoire, et ne suffisent pas, conséquemment, à expliquer la prédominance de certains siècles sur les autres. Cette prédominance ne peut être évaluée uniquement en fonction du nombre de génies qu'un siècle a fait naître : en plus de l'intensité du rayonnement, il faut aussi calculer la durée de l'influence.

Si les « causes physiques » ne permettent pas de tenir compte de l'historicité du génie, c'est peut-être parce que l'importance des « causes morales » dans la formation et dans l'évaluation du génie a été sous-estimée par Dubos, et qu'il est nécessaire de tenir compte de facteurs supplémentaires qui auraient été omis dans la description de ce type d'influence. Le critère du goût, tel qu'il est analysé par Dubos, s'articule à la valeur du génie dans le seul moment de la réception esthétique de l'œuvre d'art, dans l'immédiateté du sentiment. Cependant, ce critère ne permet pas de réfléchir à la manière dont les œuvres de génie maintiennent (en dépit de la variabilité et de la relativité du goût) leur statut exemplaire à travers les siècles. Cette constance même de la valeur exemplaire du génie ne peut non plus s'expliquer exclusivement par un simple effet de tradition ou d'habitude, puisque de loin en loin, de nouveaux génies s'ajoutent au panthéon des grands hommes, perturbant du même coup la régularité de cette tradition et de cette habitude. Le seul critère du goût ne permet pas non plus de tenir compte d'une nouvelle catégorie de génies, qui apparaît dès lors que la philosophie s'intéresse à la notion : il s'agit du génie philosophique.

⁴⁸ Sur le « mérite réel » et le « mérite de comparaison », voir Dubos, *Réflexions critiques*, II, *op. cit.*, § 31, p. 444 *sq.*

S'il est un *génie du sentiment*, par lequel les « poétiques philosophiques » tentent de circonscrire les règles de production des œuvres d'art sur l'exemplarité du goût, c'est d'être toujours accordé à l'exemplarité du génie. Le génie s'avère être la règle du goût, alors que l'on tentait, à travers une nouvelle manière de lire les œuvres d'art (manière que l'on a qualifiée d'*esthétique*), de faire du goût la règle du génie. Afin de sortir de la régularité introduite par cette acception restreinte de l'esthétique, il convient à présent d'en élargir les principes, et de s'intéresser à la manière dont elle rend compte des mécanismes de la connaissance. Ainsi, il ne s'agira plus tant de s'intéresser à la régularité qui préside à la fabrication des œuvres d'art, mais à celle qui régit la *mécanique de l'esprit* de l'homme en général, et à la manière dont s'en distingue (ou non) celle du génie en particulier.

Chapitre VIII – Le génie à l'épreuve du sensualisme

Quel fleau pour un Geometre que la Poësie !
Anne Dacier, dans sa préface à sa traduction de l'*Odyssée* [1716]

Entre la constance infaillible de la postérité qui le constitue et la saillie impondérable du génie dans le temps, se posait la relation paradoxale entre l'exemplarité et l'exceptionnalité du génie ; cette même relation paradoxale est reconduite lorsque l'on s'intéresse non plus à la régularité des œuvres d'art (que ce soit du point de vue de leur production ou de leur réception), mais à celle de la pensée en général et de la manière dont se constitue la connaissance dans l'entendement humain. Selon cette nouvelle perspective, le paradoxe se situe dans la relation qui s'établit entre l'exemplarité du modèle d'une gnoséologique générale valable pour tous les hommes, et la façon dont s'y intègre le modèle d'une heuristique, considéré comme le propre du génie.

Afin de développer cette relation dans toute son étendue, il convient à présent d'analyser la manière dont s'intègre la notion de génie dans l'autre volet de ce nouveau champ de connaissance qu'est l'*esthétique*, entendue dans son sens le plus extensif : c'est-à-dire la connaissance en tant qu'elle prend son origine dans la sensibilité (ou, pour reprendre les termes de Baumgarten, une « *science du mode sensible de la connaissance d'un objet* »). Jusqu'ici, n'a été considéré comme relevant de l'« esthétique » que son acception la plus usuelle, c'est-à-dire une *science du goût* dans sa relation au Beau. Les analyses de Dubos ont posé le problème de la variabilité des tempéraments à travers l'Histoire, tout en reconduisant la permanence de l'exemplarité du génie, qui sert de modèle à la juste évaluation esthétique, comme il servait de modèle à la production artistique dans le cadre précédemment analysé de la régularité poétique. Le génie apparaît, dans ce champ de régularité, comme une valeur fondamentale d'une science esthétique considérée dans sa relation spécialisée au Beau.

L'expérience esthétique ne se limite pas au degré le plus élevé de la connaissance sensible, selon la hiérarchie établie par Baumgarten, mais entretient un rapport analogique avec la philosophie empiriste ou sensualiste¹, qui depuis l'œuvre fondatrice de John Locke, les *Essays on human understanding*, constitue l'expérience sensible comme l'origine de toutes les connaissances. Précisons cependant que la différence fondamentale qui empêche d'assimiler exactement le projet de Baumgarten à la philosophie sensualiste, est précisément que l'auteur de l'*Æstetica* ne limite pas le principe de la connaissance à la seule sensation, mais en fait plutôt le *degré inférieur* de la connaissance, contrairement aux théoriciens du sensualisme, qui n'admettent pas de principes *a priori* régissant avant la sensation le développement de la connaissance.

L'intérêt que représente le sensualisme dans l'histoire du génie est multiple. Le premier est son rejet de toute forme de transcendance dans la manière d'expliquer la supériorité des grands hommes. La nature du génie n'est donc pas attribuable à un don divin ou à une influence inexplicable hors du domaine de l'immanence du monde. Dubos s'inscrivait dans ce souci de *désacralisation* du génie, lorsque, en réactualisant les théories humorales héritées de la médecine hippocratique, il attribuait l'excellence du génie à des « causes physiques », soit la bonne configuration physiologique du sang et du cerveau, elle-même influencée par la variation des climats. Cette excellence ne pouvait cependant se concevoir sans une instance de réception corollaire, l'organe du sentiment, qui permettait de confirmer, à travers une expérience esthétique immédiate, la bonne disposition du génie. Nous avons eu l'occasion d'entrevoir que ces « causes physiques » ne permettent pas de rendre compte de toute la dimension exemplaire du génie, parce qu'elle n'explique pas la valeur ajoutée de la durée historique de cette exemplarité.

L'influence de Dubos dans le développement de la pensée esthétique a été considérable, principalement à travers les reprises de sa théorisation du plaisir

¹ La distinction entre les philosophies empiriste et sensualiste dépasse la seule distinction culturelle que l'histoire de la philosophie a établie entre la première, qui appartient davantage au domaine anglais, et la seconde, qui s'est principalement développée en France. Sans trop m'attarder à ce qui les distingue en particulier, je considérerai l'empirisme dans son rejet des idées innées au profit d'une philosophie de l'expérience, et le sensualisme comme un dérivé de l'empirisme, qui fonde la connaissance dans l'expérience sensorielle.

paradoxal ; mais cette influence est également présente dans les réponses qui ont été faites à sa théorisation physiologique du génie. Ces réponses sont pour la plupart des oppositions. Or, il est intéressant de remarquer que les réponses les plus élaborées qui invalident l'explication physiologique de Dubos proviennent de deux théoriciens du sensualisme : Condillac et Helvétius. Cette opposition semble à première vue paradoxale, dans la mesure où le sensualisme fonde toutes les opérations psychologiques de l'entendement précisément sur des expériences sensibles qui relèvent de la physiologie. Dans les deux cas, cependant, les « explications physiques » de Dubos sont jugées insuffisantes pour expliquer, d'une part, l'excellence du génie sur l'ensemble des hommes, et, d'autre part, la supériorité de certains siècles au regard du progrès des arts et des sciences. En effet, en admettant des différences naturelles entre les hommes, Dubos conserve une certaine forme d'*a priori*, qu'il s'avère impossible de quantifier de manière scientifique : comment déterminer le juste tempérament qui produit le génie et les grands siècles ?

Aux yeux de Condillac et d'Helvétius, il faut donc aller plus loin dans l'empirisme, et prendre l'homme à l'origine de la formation de ses connaissances, selon les termes de Locke, comme une page blanche, dépourvue de tout *caractère*. Ce terme de *caractère* est évidemment à entendre dans le double sens de « signes » et de « nature » : l'Homme naît insignifiant et dépourvu de toute marque distinctive. Ce n'est que son expérience particulière qui les lui procurera. On perçoit aussitôt la difficulté que pose le génie dans un tel empirisme sensualiste. Traditionnellement synonyme de caractère et de nature singulière, le génie semble à prime abord s'opposer radicalement à toute forme de table rase dans la définition de la nature humaine. Pourtant, la notion de génie occupe, au sein de ces deux théories, une place fondamentale. Il convient donc à présent de considérer le statut paradoxal de cette insistante présence, en nous intéressant aux *problèmes* que pose le génie au sein de ces théories.

Tout autant que la philosophie sensualiste travaille le génie en tentant de le définir avec les outils conceptuels qui lui sont propres, tout autant le génie travaille le sensualisme en le mettant à l'épreuve. Cette mise à l'épreuve, autre forme de l'expérience esthétique, s'articule principalement dans le domaine du langage et de l'éducation, ces deux « causes morales » qui auraient été sous-estimées par Dubos.

A) Le génie, « supplément » du génie de la langue

J'ai, ce me semble, démontré, d'une manière sensible que les choses qui nous paroissent les plus singulières ont été les plus naturelles dans leur temps, et qu'il n'est arrivé que ce qui devoit arriver.

Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*

L'usage ici n'a aucune autorité.

Condillac, *La langue des calculs*

Pour Condillac, l'usage des signes, et de ceux du langage en particulier, possède un rôle fondateur dans la production de la connaissance humaine. « L'usage des signes est le principe qui développe le germe de toutes nos idées », affirme-t-il au début de son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* en 1746¹. Ces connaissances, si elles prennent leur origine, comme chez Locke, dans la sensation, ne se développent cependant que par la médiation des signes. Le travail de la pensée ne s'effectue que par les signes, et plus précisément par la combinaison des signes entre eux. Cette combinaison, si elle est bien faite, est *analogique*, c'est-à-dire qu'elle compare du semblable, et plus précisément le rapport qu'il y a entre deux objets, et non pas ces objets eux-mêmes. Penser est donc essentiellement, pour Condillac, une comparaison d'idées semblables. C'est en reconnaissant la ressemblance que l'homme est en mesure de progresser sur le chemin réglé de la connaissance. La régularité de l'analogie régit non seulement le progrès des connaissances humaines, mais également celui des langues. Une langue bien faite est une langue analogique, tout comme un entendement qui opère bien procède par analogie. Dans les deux cas, sortir de l'analogie, c'est à la fois sortir de la communicabilité et de la possibilité de progresser dans le vrai.

¹ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* [1746], Paris, Gallilée, 1973, Introduction, p. 103. Sur le rôle du langage chez Condillac, voir en particulier les études réunies par Jean Sgar, *Condillac et les problèmes du langage*, Genève-Paris, Slatkine, 1982, la préface de Jacques Derrida à l'*Essai* de Condillac dans l'édition consultée : *L'archéologie du frivole*, et la thèse de Nicolas Rousseau, *Connaissance et langage chez Condillac*, Genève, Droz, 1986.

Ce sensualisme *sémiotique* sert de fondement théorique à une réflexion sur l'origine des connaissances humaines, mais aussi à une analyse du progrès des arts et des sciences, de leur apogée et de leur déclin. Le point de bascule entre le progrès et le déclin des arts et des sciences pour les nations est intimement lié au degré de développement du langage : il est un moment où le langage parvient au seuil critique de sa rencontre avec l'analogie qui lui est propre. Ce seuil est le moment de rencontre entre la langue et le génie. Génie et génie de la langue sont pour Condillac deux manières de penser le degré optimum de l'analogie entre les signes. Ils constituent le zénith et l'apogée dans l'histoire qu'il fait du progrès des connaissances humaines.

C'est dans le cadre de cette analyse historique que Condillac critique la théorie des climats élaborée par Dubos, en invalidant l'importance des « causes physiques » de ce progrès au profit d'une « cause morale » que Dubos n'avait pas considérée : l'analogie de la langue.

1. L'ordre des influences

Condillac reprend donc la réflexion de Dubos sur les causes de la prédominance de certains siècles sur les autres, en minimisant toutefois l'importance des climats sur le caractère des nations :

Deux choses concourent à former le caractère des peuples, le climat et le gouvernement. Le climat donne plus de vivacité et de flegme, et par-là dispose plutôt à une forme de gouvernement qu'à une autre ; mais ces dispositions s'altèrent par mille circonstances. La stérilité ou l'abondance d'un pays, sa situation ; les intérêts respectifs du peuple qui l'habite, avec ceux de ses voisins ; les esprits inquiets qui le troublent, tant que le gouvernement n'est pas assis sur des fondements solides ; les hommes rares dont l'imagination subjugué celle de leurs citoyens : tout cela et plusieurs autres causes contribuent à altérer et même à changer quelquefois entièrement les premiers goûts qu'une nation devoit à son climat².

En insistant sur les facteurs de variabilité qui modifient par « mille circonstances » les dispositions des hommes considérés dans leur communauté, Condillac invalide la primauté des dispositions physiologiques induites par les climats dans la détermination du caractère des peuples. La constitution de ce caractère

² Condillac, *Essai, op. cit.*, Seconde partie, chap. XV, § 142, p. 259-260.

dépend d'une chaîne d'influences beaucoup plus complexe que celle qui est impliquée par la théorie des climats. Cette chaîne ne se limite pas, en effet, à l'influence climatique sur le caractère des peuples, mais procède selon une logique qui va, pour ainsi dire, du « naturel » au « culturel », en procédant à chaque étape à des retours qui modifient les données des étapes précédentes. Si le climat informe le caractère des peuples, celui-ci informe à son tour le caractère de leur gouvernement, lequel, à rebours, impose son influence au peuple qui est sous son autorité, invalidant du même coup l'effet que le climat aura eu sur lui, en une série d'*altérations* successives qui ne prennent fin qu'une fois les variations du gouvernement *fixées* :

Le caractère d'un peuple souffre donc à-peu-près les mêmes variations que son gouvernement, et il ne se fixe point que celui-ci n'ait pris une forme constante³.

Dans cette chaîne d'altérations et d'influences, Condillac fait toutefois intervenir un autre facteur de détermination du caractère des peuples : le caractère des langues. « Ainsi que le gouvernement influe sur le caractère des peuples, le caractère des peuples influe sur celui des langues », affirme Condillac, qui modifie par ce facteur l'ensemble de l'équation élaborée par Dubos.

La langue est l'expression du caractère des peuples, parce qu'« il est naturel que les hommes, toujours pressés par des besoins et agités par quelque passion, ne parlent pas des choses sans faire connoître l'intérêt qu'ils y prennent », de sorte que « tout confirme [...] que chaque langue exprime le caractère du peuple qui la parle⁴ ». Le caractère de la langue (son génie) serait en quelque sorte le dernier maillon de la chaîne des influences par lesquelles le caractère d'un peuple (ou son « goût dominant ») évolue jusqu'à se fixer dans une identité reconnaissable et exprimable. Il s'agirait ainsi, à première vue, du *point d'aboutissement* de ce caractère, autant que c'est par la langue que le caractère des peuples s'exprime le mieux. Une autre instance intervient dans ce processus : c'est le génie.

³ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 142, p. 259-260.

⁴ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 143, p. 260.

Si « le caractère d'une langue, sur-tout s'il est fixé par des écrivains célèbres, ne change pas aussi facilement que les mœurs d'un peuple⁵ », encore faut-il comprendre ce que signifie l'ajout de cet autre facteur de variabilité, qui fait écho à ces « hommes rares dont l'imagination subjugue celle de leurs citoyens », dont il était question précédemment. Ces « écrivains célèbres », ces « hommes rares » apporteraient ainsi le « dernier coup » à cette longue chaîne d'influences, qui va des climats aux peuples et des peuples au gouvernement ; lequel, à rebours, une fois fixé, détermine le caractère des peuples, dont dépend celui de la langue. Cette longue chaîne serait ainsi bouclée une fois qu'elle aura été *achevée* par l'intervention ultime des écrivains rares et célèbres :

Si le génie des langues commence à se former d'après celui des peuples, il n'achève de se développer que par le secours des grands écrivains⁶.

Cette dernière étape (disons « dernière » pour le moment, parce qu'il y en aura d'autres) dans la chaîne complexe des influences qui déterminent le caractère des peuples soulève elle-même, pour Condillac, deux questions :

Pour en découvrir les progrès, il faut résoudre deux questions qui ont été souvent discutées et jamais, ce me semble, bien éclaircies : c'est de savoir pourquoi les arts et les sciences ne sont pas également de tous les pays et de tous les siècles ; et pourquoi les grands hommes dans tous les genres sont presque contemporains.

Chez Dubos, c'est l'influence climatique qui règle à la fois les écarts dans le développement des arts et des sciences d'une nation à l'autre, de même que la contemporanéité des grands hommes (entendue au sens où ceux-ci naissent tous en même temps). Par contre, pour Condillac, le climat n'est qu'une étape non déterminante au sein d'un long processus d'influences, qui s'achève avec les derniers progrès du génie de la langue. La raison en est que les facteurs physiologiques, sur lesquels interviennent les climats, ne sont qu'un donné « naturel », sur lequel doivent intervenir d'autres facteurs, qui sont de l'ordre de la « culture » :

Le climat n'influe que sur les organes ; le plus favorable ne peut produire que des machines mieux organisées, et vraisemblablement il

⁵ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 144, p. 260.

⁶ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 144, p. 260-261.

en produit en tout temps un nombre à-peu-près égal. S'il étoit par-tout le même, on ne laisseroit pas de voir la même variété parmi les peuples : les uns, comme à présent, seroient éclairés, les autres crouiroient dans l'ignorance. *Il faut donc des circonstances qui, appliquant les hommes bien organisés aux choses pour lesquelles ils sont propres, en développent les talens.* Autrement ils seroient comme d'excellens automates qu'on laisseroit dépérir, faute d'en savoir entretenir le mécanisme, et faire jouer les ressorts. Le climat n'est donc pas la cause du progrès des arts et des sciences, il n'y est nécessaire que comme une condition essentielle⁷.

En reprenant dans son esprit le principe selon lequel l'art est la technique qui permet de développer le donné naturel qu'est le talent, Condillac insiste sur le fait que l'Homme, tel qu'on le considère dans le questionnement sur le progrès des arts et des sciences, est un être de culture, socialement organisé, formé par la langue et par le régime politique sous lequel il vit. Ne considérer que la machine humaine, sans tenir compte des circonstances dans lesquelles elle évolue, ne permet pas d'expliquer les raisons du progrès des arts et des sciences. Et ce, d'autant plus que chez Condillac, la langue est davantage qu'une circonstance culturelle : c'est d'abord un système de signes (qu'on appellera d'« institution »), qui constitue la règle de fonctionnement de l'entendement, la matière qui lui permet d'évoluer, et de faire « jouer ses ressorts ». Aussi, la langue, et plus précisément son génie particulier, constitue la véritable cause du progrès des arts et des sciences, parce que c'est ce facteur (et non les variations climatiques) qui permet le développement des génies :

Les circonstances favorables au développement des génies se rencontrent chez une nation, dans le temps où sa langue commence à avoir des principes fixes et un caractère décidé. Ce temps est donc l'époque des grands hommes⁸.

Le développement des arts et des sciences répond à une régularité historique qui atteint son plein développement dans l'apogée de la langue, qui est le moment où celle-ci parvient à son « génie », ou à son « caractère décidé ». Cette régularité est structurellement contraire à l'irrégularité historique de ce « je ne sais quel esprit » qui, chez Dubos, distinguait aléatoirement certains siècles plutôt que d'autres, selon les hasards des circonstances climatiques. De plus, la régularité de l'histoire est

⁷ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 145, p. 260-261.

⁸ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 146, p. 261. Mes italiques.

fondamentale pour Condillac, en ce qu'elle répond à la régularité même par laquelle il conçoit le génie, à la fois eu égard au fonctionnement de l'entendement, et à la manière dont il s'articule au génie de la langue. Rien n'arrive que ce qui devait arriver.

2. Moment kairotique du génie

Le moment propice au développement des génies est donc celui où la langue commence à acquérir des principes fixes et à atteindre son propre génie. En somme, il s'agit du temps où elle acquiert de la régularité, ou mieux encore, où elle *permet* de penser avec régularité. Il y a, selon Condillac, un moment kairotique de la langue, qui se conçoit comme son zénith, où le génie et le génie de la langue se saisissent mutuellement. Si d'aventure un homme naturellement bien constitué naît *avant* ce moment propice, au mieux peut-il être considéré par son siècle comme un grand homme, mais jamais il ne pourra être canonisé comme génie par les siècles futurs. Le génie est redevable de son succès à l'avènement du génie de la langue, lequel a fait l'objet d'une longue maturation :

Les succès de Newton ont été préparés par le choix qu'on avoit fait avant lui des signes, et par les méthodes de calcul qu'on avoit imaginées. S'il fût venu plus tôt, il eût pu être un grand homme pour son siècle, mais il ne seroit pas l'admiration du nôtre⁹.

Dans le cas où le génie viendrait plus tard, c'est-à-dire après le moment kairotique de son apogée, nous verrons que cela poserait un problème beaucoup plus grave pour les siècles à venir. Remarquons pour l'instant que l'exemple de Newton, génie philosophique (géométrique), vaut aussi pour le génie poétique :

Il en est de même dans les autres genres. Le succès des génies les mieux organisés dépend tout-à-fait des progrès du langage pour les siècles où ils vivent ; *car les mots répondent aux signes des Géomètres, et la manière de les employer répond aux méthodes de calcul*. On doit donc trouver, dans une langue qui manque de mots, ou qui n'a pas de constructions assez commodes, les mêmes obstacles qu'on trouvoit en Géométrie avant l'invention de l'algèbre. Le français a été, pendant longtemps, si peu favorable aux progrès de l'esprit, que si l'on pouvoir se représenter Corneille successivement dans les

⁹ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 147, p. 261-262.

différens âges de la monarchie, on lui trouveroit moins de génie, à proportion qu'on s'éloigneroit davantage de celui où il a vécu, et l'on arriveroit enfin à un Corneille qui ne pourroit donner aucune preuve de talent¹⁰.

La langue (qu'il s'agisse de la langue française ou de la langue des géomètres) est un lieu de probation du génie, au sens où celui-ci est reconnu à travers l'usage particulier qu'il en fait : pour qu'il y ait reconnaissance, il doit y avoir une *preuve*. La bonne disposition physiologique (soit le génie comme « bonne nature ») n'est qu'une puissance de génie, qu'illustre bien l'image grotesque d'un Corneille préhistorique (si l'on pousse un peu loin la projection de Condillac), en ce que son talent, faute d'une langue propice permettant de l'illustrer (d'en faire la preuve et de le soumettre à l'approbation des siècles à venir), ne rendrait capable de réciter au mieux que des stances de grognements, sans doute émouvantes pour le public de son temps, mais impropres à s'inscrire dans l'Histoire, impropre à devenir « toujours contemporain ».

3. Symbiose du génie et du génie de la langue

Nous avons eu l'occasion de constater de quelle manière et selon quelles conditions le développement du terme « génie » comme notion philosophique est imputable au génie de la langue française. Les analyses de Condillac, en s'opposant à la théorie du climat élaborée par Dubos, permettent de déployer à de nouveaux frais la relation entre le génie et le génie de la langue. Cette relation, paradoxale, s'illustre aisément à l'aide d'une analogie agricole : tout autant le génie est tributaire du génie de la langue, comme la plante l'est du terreau où elle plonge ses racines, tout autant le génie de la langue est tributaire du génie, comme la plante l'est du jardinier qui la cultive et en récolte les fruits. Paradoxalement, en effet, le génie est à la langue à la fois ce que la plante et le jardinier sont à la culture : tout autant *patient* et *agent*. La relation entre le génie et le génie de la langue peut être dite de nature *symbiotique*, en raison de leur interdépendance, qui se situe autant au niveau diachronique de l'Histoire qu'au niveau synchronique de l'analogie.

En ce qui concerne leur interdépendance diachronique, Condillac affirme qu'« il est démontré que les nations ne peuvent faire naître de génies supérieurs

¹⁰ *Ibid.* Mes italiques.

qu'après que les langues ont déjà fait des progrès considérables », en raison de la régularité et de l'« ordre » des causes qui conduisent à l'achèvement du génie de la langue, lequel est aussi nécessaire au développement de l'entendement :

Voici dans leur ordre les causes qui concourent au développement des talens : 1^o Le climat est une condition essentielle ; 2^o Il faut que le gouvernement ait pris une forme constante, et que par-là il ait fixé le caractère d'une nation ; 3^o C'est à ce caractère à en donner un au langage, en multipliant les tours qui expriment le goût dominant d'un peuple ; 4^o Cela arrive lentement dans les langues formées des débris de plusieurs autres ; mais ces obstacles une fois surmontés, les règles de l'analogie s'établissent, le langage fait des progrès, et les talens se développent¹¹.

Cet ordre et cette régularité historiques répondent à une première question, qui concernait les causes du progrès des sciences et des arts. Cependant, une telle régularité ne permet pas de montrer pourquoi, selon les mots de Condillac, « les grands hommes dans tous les genres sont presque tous contemporains », ou, en formulant le problème d'une autre manière, pourquoi le temps des génies ne dure qu'un moment ; ou encore, pourquoi le soleil de la langue, parvenu en son midi, ne reste pas ainsi cloué dans le ciel, permettant à une infinité de génies de se développer dans une durabilité de l'Âge d'or.

Jusqu'ici, il n'a été question du génie que comme une plante, attendant de bénéficier, grâce au génie de la langue, des conditions favorables à son développement. Mais le génie peut aussi être vu comme un jardinier, qui récolte les fruits qui ont mûri grâce à lui dans les rameaux de la langue. Ici, les rôles s'inversent, et lorsque le soleil de la langue (son génie même) est parvenu à son zénith, celui-ci devient le flambeau dont se sert le génie pour éclairer la voie des autres usagers ses compatriotes :

Quand un génie a découvert le caractère d'une langue, il l'exprime vivement et le soutient dans tous ses écrits. Avec ce secours, le reste des gens à talent, qui auparavant n'eussent pas été capables de le pénétrer d'eux-mêmes, l'aperçoivent sensiblement, et l'expriment à son exemple, chacun dans son genre. La langue s'enrichit peu à peu de quantité de nouveaux tours qui, par le rapport qu'ils ont à son caractère, le développent de plus en plus ; et l'analogie devient comme

¹¹ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 151, p. 263.

un flambeau dont la lumière augmente sans cesse pour éclairer un plus grand nombre d'écrivains. Alors, tout le monde tourne naturellement les yeux sur ceux qui se distinguent : leur goût devient le goût dominant de la nation : chacun apporte, dans les matières auxquelles il s'applique, le discernement qu'il a puisé chez eux : les talents fermentent : tous les arts prennent le caractère qui leur est propre, et l'on voit des hommes supérieurs dans tous les genres¹².

Il faut bien sûr d'abord insister sur la fonction exemplaire du génie dans le développement du génie de sa langue, en remarquant combien, depuis l'*Art poétique françois* de Jacques Pelletier, la fonction politique de celui qu'il appelait l'« *ingenieus Escriuteur* » s'est radicalement transformée. D'habile (et *astucieux*) dissimulateur qu'il était, contraint de faire passer discrètement ses innovations singulières dans le flot circulatoire de l'usage commun, le voici devenu porte-flambeau du génie de la langue, *exemple* du bon usage pour l'ensemble des usagers : c'est-à-dire, dans l'ordre, les « gens à talent », puis l'ensemble de la « nation ». Le génie, pour avoir *découvert* le caractère ou le génie de la langue, permet ainsi à une suite d'imitateurs, qui font à son exemple, de parvenir également au point de perfection de la langue. Ayant découvert le génie de la langue, il le rend visible : « découvrir » s'entend dans le sens de « trouver » et de « donner à voir ». De cette façon, la langue « s'enrichit de quantité de tours nouveaux », qui *achèvent* de la perfectionner. L'achèvement du génie de la langue est de la responsabilité des « hommes de talent », qui viennent *à la suite* du génie. Il manque en effet au simple talent l'*impulsion première* de la découverte qui caractérise le génie. C'est en ce sens que peut se concevoir l'*originalité* du génie selon Condillac : comme origine du mouvement de perfection et d'achèvement de la langue, comme agent de la découverte. Le génie est pour la langue un jardinier exemplaire.

L'achèvement du génie de la langue, s'il doit tout d'abord être découvert et mis au jour par le génie, doit donc également être répandu et développé par ces « hommes de talent » qui ont la fonction d'illustrer et de diffuser le génie à travers la nation, de sorte que le développement des arts et des sciences, s'il doit son origine à la relation intime entre le génie et le génie de la langue, doit son aboutissement à un commerce d'exemplarité et d'émulation entre les hommes. L'impulsion première du

¹² Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 152, p. 263. Mes italiques.

génie n'est que l'origine (comme le *clinamen* chez Lucrèce) ; restent les combinaisons créatrices produites par le commerce entre les hommes, constituées selon l'exemple de ce qu'a découvert le génie. Le génie et les gens de lettre qui suivent son exemple jouent donc un rôle politique important, sur lequel insiste Condillac : « Telle est l'influence des gens de lettres dans l'Etat ; il me semble qu'on n'en avoit point encore connu toute l'étendue¹³. »

Condition nécessaire et primordiale au développement des génies, le génie de la langue ne parvient à son achèvement et à son accomplissement qu'une fois avoir été découvert par le génie, lequel doit sa découverte à ce génie même – mais quel génie ? La circularité et l'enchevêtrement du génie et du génie de la langue tels que les conçoit Condillac permettent en effet de brouiller le moment précis de l'origine (qui est aussi un aboutissement) et d'insister plutôt sur le *mouvement* qui en découle. Ce mouvement se produit donc grâce à l'exemplarité du génie d'abord (génie, que l'on suppose singulier : « quand *un* génie... ») et celle des « grands hommes » ou des « hommes à talent » ensuite. Cette exemplarité vient du fait qu'ils ont rencontré le génie de la langue, qui est lui-même produit (il en est le reflet, ou l'expression : le média) du génie de la nation. Mais il y a plus, il faut un « supplément ». Le développement de la langue ne s'accomplit pas seulement grâce à un accord parfait entre la langue et ses usagers exemplaires : il faut (encore une fois, comme chez Lucrèce) de la *dissonance* et de la « distinction » (de l'exception) :

Si les grands talents doivent leur développement aux progrès sensibles que le langage a faits avant eux, le langage doit à son tour aux talents de nouveaux progrès qui l'élèvent à son dernier période¹⁴.

Ces « nouveaux progrès », la langue les doit à la singularité des talents, singularité qui les distingue, et leur permet de distinguer les phénomènes d'une « manière nouvelle » - et on peut concevoir également que cette distinction les rend aussi *visibles*, condition essentielle de leur exemplarité :

Quoique les grands hommes tiennent quelque endroit au caractère de leur nation, ils ont toujours quelque chose qui les en distingue. Ils voient et sentent d'une manière qui leur est propre ; et, pour exprimer

¹³ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 152, p. 263.

¹⁴ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 153, p. 263-264.

leur manière de voir et de sentir, ils sont obligés d'imaginer de nouveaux tours dans les règles de l'analogie, ou du moins en s'en écartant aussi peu qu'il est possible. Par-là ils se conforment au génie de leur langue, et lui prêtent en même temps du leur¹⁵.

Les grands hommes ne sont exemplaires que lorsqu'ils se distinguent : dans cette mesure, ils ne sont pas exclusivement les représentants, ni l'incarnation expressive du génie de la nation, mais maintiennent quelque chose de propre et de singulier. Le génie possède aussi son génie. Cette propriété et cette singularité se manifestent dans une certaine manière de *voir* et de *sentir* (nous sommes avec Condillac toujours dans une perspective sensualiste). Parce que cette manière singulière s'en distingue, elle ne peut pas (encore) s'exprimer par le génie de la langue. Le génie doit donc « imaginer de nouveaux tours dans les règles de l'analogie », qui enrichiront le génie de la langue : en effet, ces tours nouveaux seront par la suite adoptés par les autres usagers de la langue grâce à la valeur exemplaire du génie. Cette nouveauté et cette distinction interviennent dans le régime de l'*analogie*, dans lequel elles constituent un *écart* ; point trop cependant : les conséquences sont néfastes pour qui s'éloigne indiscrètement du génie de la langue et de son analogie.

4. La règle de l'analogie

Pour comprendre le rôle de l'analogie dans le génie des langues, il faut tout reprendre depuis le début, il faut remonter jusqu'à l'origine des connaissances humaines.

Il est une régularité qui régit la symbiose du génie et du génie de la langue. Les hommes de génie sont tributaires du génie de la langue dans laquelle ils s'expriment, parce que le langage est la forme même de la pensée, la structure de l'entendement. Tout au long de la première partie de l'*Essai*, Condillac s'emploie en effet à démontrer, par le fonctionnement de l'entendement, par la mécanique de la pensée, de quelle manière sont formées les connaissances. Le principe structurel de cette formation, une fois connu, devrait selon lui contribuer à établir une règle de pensée permettant de conduire le raisonnement « de découvertes en découvertes », selon ce qu'il est donné à l'Homme de savoir.

¹⁵ *Ibid.*

a. *L'analogie des signes*

L'analogie dans la liaison des idées est le principe de ce fonctionnement, le mode de pensée par lequel l'homme associe des signes aux données de son expérience, et combine entre eux ces différents signes afin d'augmenter l'étendue de son esprit. La réduction des perceptions sensorielles en signes est l'opération qui permet l'usage de la mémoire et de l'imagination, et soustrait l'âme (le principe qui permet de juger de la sensation) à la « dépendance » dans laquelle elle serait vis-à-vis des objets des sens. Cette autonomie permet d'user de la faculté imaginative de manière indépendante, et de là, d'engendrer des idées qui n'ont pas directement fait l'objet d'une sensation antérieure. Ce n'est aussi que par leur réduction en signes que les objets de la sensation peuvent être retenus par la mémoire, combinés par l'imagination, et constituer le bagage de l'expérience. La liaison des idées et des signes est pour Condillac le seul moyen par lequel les idées peuvent se lier entre elles, se décomposer, se comparer, etc. : opérations qui constituent l'entendement¹⁶.

Il est, selon Condillac, trois sortes de signes : les « *signes accidentels* », qui sont une liaison de « circonstances particulières » et d'idées simples : tels le besoin de s'alimenter et le lieu où se procurer de la nourriture (ces idées dépendent de leurs circonstances pour être éveillées) ; les « *signes naturels* », ou les « cris que la nature a établis » pour exprimer des sentiments simples, comme la joie, la douleur, etc. ; et enfin, les « *signes d'institution* », qui ont été choisis par l'homme, et qui, tel le langage, entretiennent un rapport arbitraire avec les idées qu'ils médiatisent. En outre, les idées associées à ces derniers signes ne dépendent pas de circonstances particulières pour être éveillées, laissant libre cours à l'imagination de les combiner, de les analyser, etc. C'est sur cette troisième typologie que Condillac fait reposer tous les progrès accomplis par l'esprit humain, dont l'esprit s'étend par la combinaison analogique d'idées toujours plus complexes. Mais encore faut-il savoir « régler » cette combinaison analogique entre les idées :

¹⁶ Condillac, *Essai, op. cit.*, I, II, VIII, § 73, p. 141 : « L'entendement n'est que la collection ou la combinaison des opérations de l'âme. Apercevoir ou avoir conscience, donner son attention, reconnoître, imaginer, se ressouvenir, réfléchir, distinguer ses idées, les abstraire, les comparer, les composer, les décomposer, les analyser, affirmer, nier, juger, raisonner, concevoir : voilà l'entendement. »

Le pouvoir que nous avons de réveiller nos perceptions en l'absence des objets, nous donne celui de réunir et de lier ensemble les idées les plus étrangères. Il n'est rien qui puisse prendre dans notre imagination une forme nouvelle. Par la liberté avec laquelle elle transporte les qualités d'un sujet dans un autre, elle rassemble dans un seul ce qui suffit à la nature pour en embellir plusieurs. Rien ne paroît d'abord plus contraire à la vérité que cette manière dont l'imagination dispose de nos idées. En effet, si nous ne nous rendons pas maîtres de cette opération, elle nous égarera infailliblement : mais elle sera un des principaux ressorts de nos connoissances, si nous savons la régler¹⁷.

La liaison entre les idées et les signes, qui permet l'analogie des signes entre eux, constitue à la fois le « fondement » et la « norme » de toutes les connaissances humaines¹⁸. Dans le cadre de cette théorie sensualiste de la connaissance, le critère de vérité épistémologique (qui empêche les égarements) repose sur l'enchaînement *naturel* des combinaisons entre les idées, qui doivent toujours être réductibles à une expérience sensorielle originale. La méthode de vérification qui conduit à l'origine des idées de la connaissance et qui en reconstitue la genèse est ce que Condillac nomme l'*analyse* :

Le seul moyen d'acquérir des connaissances [entendons : des connaissances exactes], c'est de remonter à l'origine de nos idées, d'en suivre la génération et de les comparer sous tous les rapports ; ce que j'appelle *analyser*¹⁹.

Ce n'est que par une progression naturelle de l'analogie entre les signes que l'entendement ne s'écarte pas de l'expérience sensorielle. Ainsi en est-il pour le progrès des langues :

La nature qui commence tout, commence le langage des sons articulés, comme elle a commencé le langage d'action ; et l'analogie qui achève les langues, les fait bien, si elle continue comme la nature a commencé²⁰.

¹⁷ Condillac, *Essai, op. cit.*, I, II, IX, §75, p. 142-143. Mes italiques.

¹⁸ Comme l'a montré François Duchesneau, dans son article « Condillac et le principe de liaison des idées », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1999, no 1, p. 53-79 (en particulier aux p. 56-58)

¹⁹ Condillac, *Essai, op. cit.*, I, II, VII, § 67, p. 139. Cette méthode, qui s'oppose à la synthèse, permet d'éviter la construction de systèmes qui sont déconnectés de la réalité, et invérifiables par l'expérience, des *faux* systèmes : c'est ce que montre ce même chapitre VII.

²⁰ Condillac, *La langue des calculs*, éd. Anne-Marie Chouillet et Sylvain Auroux, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 2. Le « langage d'action » et le « langage des sons articulés » sont analysés dans la seconde partie de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* : les progrès du

Le pouvoir de lier entre elles les idées, par la médiation des signes, est certes d'un grand avantage dans le développement des connaissances ; mais il comporte aussi des inconvénients. Pour le démontrer, Condillac suppose deux hommes : le premier, chez qui les idées n'ont jamais pu se lier ; le second, dont les idées se lient « avec tant de facilité et tant de force », qu'il n'est plus maître de les séparer²¹. Le premier, dépourvu de toute capacité de mémoire et d'imagination, sans aucune force d'esprit, serait proprement un « imbécile » ; le second, explique Condillac, « auroit trop de mémoire et trop d'imagination, et cet excès produiroit presque le même effet qu'une entière privation de l'une et de l'autre. » Privé de la conduite de sa réflexion, « ce seroit un fou » :

Les idées les plus disparates étant fortement liées dans son esprit, par la seule raison qu'elles se sont présentées ensemble, *il les jugeroit naturellement liées entre elles*, et les mettroit les unes à la suite des autres comme de justes conséquences²².

Entre les deux excès de l'imbécillité et de la folie, on peut « *supposer* » un juste milieu : c'est, pourrait-on dire, le génie, mais pas tout à fait cependant, tant cette justesse est difficile à atteindre :

Entre ces deux excès on pourroit supposer un milieu, où le trop d'imagination et de mémoire ne nuirait pas à la solidité de l'esprit, et où le trop peu ne nuirait pas à ses agrémens. Peut-être ce milieu est-il si difficile à atteindre que les plus grands génies ne s'y sont encore trouvés qu'à-peu-près²³.

Ce milieu est un *juste* milieu, en ce qu'il serait également excessif de part et d'autre, à la fois trop solide et trop fertile, de sorte que ces qualités contraires s'équilibrent l'une l'autre. Les génies qui y tendent « à-peu-près », ne parviennent cependant pas à ce point d'équilibre hypothétique : c'est ce qui fait leur caractère,

langage correspondent à la typologie des signes (« accidentels », « naturels », et d'« institution ») Le progrès dans les langues opère également par analogie entre le « langage d'action » (signes naturels) et le « langage des sons articulés » (signes d'institution), d'une part, et entre les signes d'institution eux-mêmes (les mots), d'autre part.

²¹ Condillac, *Essai, op. cit.*, I, II, III, §34, p. 127.

²² *Ibid.* Nous pouvons lire une expérimentation romanesque de ce dernier excès dans *Funès ou la mémoire* de Borges, (*in Fictions*, 1951). Condillac lui-même, dans le *Traité des systèmes* (1749), critique les philosophes qui ont trop d'imagination, et qui échafaudent des systèmes et des hypothèses sur des principes abstraits, sans rapport à la vérité de la sensation.

²³ *Ibid.*

écrivain d'un côté avec davantage de suite et de profondeur (les philosophes), de l'autre avec davantage d'agrément (les poètes). De part et d'autre, cependant, le génie se situe « à-peu-près » dans une juste combinaison de qualités « plus ou moins incompatibles, puisqu'elles doivent plus ou moins participer aux extrémités qui s'excluent tout-à-fait ». Entre l'extrémité de l'imbécillité qui ne combine rien, et celle de la folie qui combine tout, le génie est une ligne étroite et paradoxale.

Encore une fois, il en va de même pour les langues :

Il faudroit, afin de fixer nos idées, imaginer deux langues : l'une qui donnât tant d'exercice à l'imagination, que les hommes qui la parleroient déraisonneraient sans cesse ; l'autre qui exerçât au contraire si fort l'analyse, que les hommes à qui elle seroit naturelle se conduiroient jusques dans leurs plaisirs comme des géomètres qui cherchent la solution d'un problème. Entre ces deux extrémités, nous pourrions nous représenter toutes les langues possibles, leur voir prendre différens caractères selon l'extrémité dont elles rapprocheroient, et se dédommager des avantages qu'elles prendroient d'un côté, par ceux qu'elles acquerroient de l'autre. La plus parfaite occuperoit le milieu, et le peuple qui la parleroit seroit un peuple de grands hommes²⁴.

Il s'agit, au niveau du langage, « à-peu-près » de la même analyse que la précédente. La différence dépend d'une impossibilité évidente : la langue opposée à la langue d'imagination ne peut être une langue « imbécile », parce que les langues sont elles-mêmes constituées par la combinaison de signes d'institution ; il serait dès lors contradictoire de supposer une langue qui rend impossible toute combinaison de signes. En lieu et place, Condillac suggère une langue exclusivement analytique, dépourvue de tout agrément, et dont les usagers agiraient avec leurs plaisirs comme des géomètres, cherchant à en déterminer la cause plutôt que de les sentir. Entre les deux extrêmes de la déraison et de l'analyse hors de propos, Condillac suppose une langue de grands hommes, comme il supposait que le génie se situe dans le juste milieu entre la folie et l'imbécillité. Si ces deux suppositions par les extrêmes (qui demeurent improbables parce que contraires à la formation des langues et de l'entendement) sont déployées par Condillac pour montrer en quoi consiste le caractère propre aux individus et aux langues (les uns, relevant davantage de

²⁴ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, I, XV, §156, p. 265.

l'imagination combinatoire, les autres, de l'analyse), elles illustrent également, encore une fois, la profonde liaison qui existe entre le génie et le génie de la langue.

b. Invention et analogie

L'analogie, comme processus associatif des idées par l'intermédiaire des signes, est la *règle* par laquelle l'entendement et les langues progressent, c'est-à-dire qu'elles étendent le champ de leur possibilité d'action par l'invention d'idées nouvelles – ce qui passe nécessairement par l'invention de signes nouveaux : à ce niveau de développement, on ne peut penser une idée sans sa médiation. Comme telle, l'analogie est non seulement la règle de formation des opérations de l'entendement, mais aussi une « méthode d'invention », de sorte que parler, raisonner et inventer ne sont que les différentes modalités d'une même opération régulée par l'analogie :

J'ai déjà observé que la méthode d'invention n'est autre chose que l'analogie même. La méthode pour inventer est donc la même que pour raisonner et pour parler. Voilà le principe auquel je réduis tous ces arts, et il est évident qu'il ne sera pas possible d'en trouver un plus simple. Il peut paroître neuf à tout le monde, il peut même paroître extraordinaire ou inconcevable à bien des lecteurs ; cependant je ne l'ai point imaginé, je l'ai trouvé comme on trouve souvent ce qu'on ne cherche pas²⁵.

Ce faisant, Condillac réduit considérablement la portée symbolique de l'acte d'inventer, dans la mesure où pour ce faire, il ne suffit que d'avancer pas à pas, « de proche en proche » sur le chemin naturel de l'analogie. Cheminant ainsi, tout esprit normalement constitué doit nécessairement « trouver » sur sa route un objet nouveau que personne n'avait rencontré avant lui. Nul besoin d'avoir par nature l'esprit mieux fait qu'un autre ; à ce compte, chaque homme normalement constitué est « apte nate » à faire de pareilles *rencontres* sur le chemin universel de la connaissance, pourvu qu'il sache bien se conduire.

²⁵ Condillac, *La langue des calculs*, *op. cit.*, p. 232.

L'invention est soit le fruit d'un *savoir* (il s'agit d'une méthode), soit le fruit d'un hasard²⁶ ; mais ne constitue pas le critère d'une différenciation essentielle entre les hommes :

Inventer, dit-on, *c'est trouver quelque chose de nouveau par la force de son imagination*. Cette définition est tout à fait mauvaise. [...] Quand on sait chercher, on sait où l'on trouvera, et l'on trouve sans efforts : quand on ne sait pas chercher, on fait d'autant plus d'efforts, qu'on en fait beaucoup inutilement ; et si on trouve, c'est par hasard : mais parce que nous croyons avoir une grande force d'imagination, quand nous expliquons mal les découvertes les plus simples, nous en concluons qu'il a fallu une grande force d'imagination pour faire ces découvertes²⁷.

c. Analyse du génie

Aucune idée d'excellence ne se trouve dès lors rattachée au fait d'inventer, de sorte que tout le génie, au regard du mécanisme de l'invention, ne se trouve que dans la *bonne conduite* de l'analogie. Cette bonne conduite n'est autre chose que sa régularité. L'analogie peut être soit naturelle, soit artificielle, selon que les idées qui sont liées ont ou non du rapport avec les *principes* des expériences sensorielles. Dès lors, la régularité ou la bonne conduite de l'analogie (le génie même) consiste à ne pas faire de sauts dans la liaison des idées :

On commence, je crois, à comprendre comment l'analogie nous conduit de proche en proche : on le comprendra mieux encore dans la suite, et on sera bien convaincu qu'il n'y a point de saut dans l'esprit humain. Il est vrai qu'il y a eu des hommes de génie, qui ont voulu paroître assurés qu'ils nous étonneroient d'autant plus, que nous serions moins capables de les suivre. C'est un petit charlatanisme qu'il leur faut pardonner, quand d'ailleurs ils nous éclairent. Cependant ils sont cause que d'autres font des sauts périlleux qui ne leur réussissent pas²⁸.

²⁶ J'analyserai plus précisément la question du hasard dans la seconde section de ce chapitre.

²⁷ Condillac, *La langue des calculs*, *op. cit.*, p. 233. Par ailleurs, dans son *Dictionnaire des synonymes*, Condillac distingue les termes « trouver », « découvrir », « inventer » et « rencontrer » ; cette distinction a pour principe le progrès des arts et des sciences et celui du génie : « Dans la naissance des arts et des sciences, on a plus *rencontré* qu'on a *découvert*. Dans le dernier siècle, on a plus *découvert* qu'on n'a *rencontré*. C'est en réfléchissant sur ce qui avait été trouvé qu'on a commencé à faire des découvertes. Quelques-uns avant Newton ont *rencontré* l'attraction qu'il a découverte et que Descartes ne pouvait pas trouver. » Cité par Derrida, *L'archéologie du frivole*, *op. cit.*, p. 40.

²⁸ Condillac, *La langue des calculs*, *op. cit.*, p. 256-257.

Au fond, le génie est quelque chose de « fort simple » : « C'est la simplicité qui donne du prix à tout. Le génie même n'est qu'un esprit simple, fort simple, quoi qu'on ne s'en doute pas. Aussi est-il rare que nous cherchions la simplicité. [...] L'ignorance complique tout²⁹. » Ou encore :

Qu'est-ce donc que le génie ? Un esprit simple qui trouve ce que personne n'a su trouver avant lui. La nature qui nous met tous dans le chemin des découvertes, semble veiller sur lui pour qu'il ne s'en écarte jamais. Il commence par le commencement, et il va devant lui. Voilà tout son art, art simple, que par cette raison l'on ne lui dérobera pas³⁰.

Cette simplification du génie ne peut s'accomplir qu'en réduisant l'analogie à une structure de pensée par le semblable et le contigu, qui est à la fois l'opération naturelle de toute la mécanique de l'entendement, et la seule méthode d'invention possible, qui consiste à progresser avec régularité, jusqu'à la reconnaissance du semblable dans la nouveauté de la découverte. « Il n'y a point de saut dans l'esprit humain » : l'analogie n'est pas, chez Condillac, une réunion de choses séparées, ce n'est pas une pensée métaphorique, mais une suite régulée et concomitante de reconnaissances successives, qui permet de reconnaître la similitude entre le connu et l'objet de la découverte :

Nous allons du connu à l'inconnu, c'est-à-dire, que nous voyons l'inconnu dans le connu même. L'inconnu qu'on découvre est donc le connu qu'on voyoit. Ils se ressemblent, par conséquent ils sont analogues³¹.

Nous ne sommes pas, avec Condillac, dans une résurgence des théories conceptistes italiennes et espagnoles, selon lesquelles, on s'en souvient, la nouveauté se crée par le rapprochement synthétique d'idées éloignées. Loin s'en faut, et sa critique de la méthode synthétique (et, à travers elle, la topique) en est la preuve : inutile, source de confusion et d'erreur, la synthèse est la mauvaise origine de toutes les hypothèses sans fondement, précisément parce qu'elle progresse par *sauts* :

Cette méthode [la synthèse] propre, tout au plus, à démontrer d'une manière fort abstraite des choses qu'on pourroit prouver d'une manière bien plus simple, éclaire d'autant moins l'esprit qu'elle cache la route

²⁹ Condillac, *La langue des calculs*, op. cit., p. 200.

³⁰ Condillac, *La langue des calculs*, op. cit., p. 234.

³¹ Condillac, *La langue des calculs*, op. cit., p. 39.

qui conduit aux découvertes. Il est même à craindre qu'elle n'en impose, en donnant de l'apparence aux paradoxes les plus faux, parce qu'avec des propositions détachées et souvent fort éloignées, il est aisé de prouver tout ce qu'on veut, sans qu'il soit facile d'apercevoir par où un raisonnement pêche. On peut trouver des exemples en métaphysique³².

Au contraire, l'*analyse*, « compose et décompose les idées », afin de découvrir « le rapport qu'elles ont entre elles ». Cette méthode permet de remonter jusqu'à leur origine, l'expérience sensorielle, à partir de laquelle se composent toutes les idées. En ayant remonté ainsi jusqu'au vrai principe des idées, il est possible de suivre la voie simple et naturelle de l'analogie, et de faire des découvertes dans toutes les sciences. Ce que permet de découvrir l'analyse est, au fond, la *régularité* de l'analogie comme processus heuristique, le « secret » des découvertes. Opposé à l'*ingenium* créateur d'idées nouvelles, le génie de l'analogie analytique consiste à trouver ce que l'on avait sous la main. L'*ingenium* conceptiste est une faculté du *facere*, une faculté créatrice, et en tant que telle une « merveilleuse puissance de l'intellect » (pour reprendre les mots de Tesauro), source de distinction entre les hommes. Au contraire, chez Condillac, chacun peut rencontrer l'analogie d'une langue, pour autant qu'elle ait été adéquatement préparée d'avance, et découverte en son apogée par le génie. Cependant, le génie à l'origine de cette découverte doit faire davantage que de suivre cette analogie : il doit s'en écarter tout juste assez pour en achever le progrès. Cet écart à l'origine de la distinction du génie constitue la condition nécessaire pour la constitution de son exemplarité, la pierre de touche de tout un ensemble de pratiques normées, la clef de l'analogie.

L'analogie, qui est à la fois la voie naturelle du progrès de l'entendement et du langage, constitue également la « condition de possibilité³³ » du génie et du génie de la langue. Il s'agit simplement de ne pas s'écarter de cette voie – ou, pour le génie, de s'en écarter aussi peu qu'il est possible. Du point de vue de la régularité de

³² Condillac, *La langue des calculs*, *op. cit.*, p. 138.

³³ J'emprunte cette expression à Foucault. Structure de raisonnement et règle de formation de l'entendement, l'analogie est en ce sens la « condition de possibilité » du génie comme de l'entendement, si l'on précise que c'est en tant que mode d'opération, et non comme forme *a priori* de l'entendement. La liaison des signes et des idées relève, chez Condillac, d'un *clinamen*, du hasard, suivant le besoin naturel (il est principalement question de se nourrir) ; le reste des analogies et des combinaisons s'établit « de proche en proche ».

l'invention, le génie est réduit à sa plus simple fonctionnalité : s'il est original, c'est parce qu'il commence au bon endroit, c'est-à-dire par le commencement, et s'il dépend de la nature, ce n'est que parce qu'elle « semble veiller sur lui pour qu'il ne s'en écarte jamais ³⁴ ». De mauvaises analogies ont embrouillé le chemin de la connaissance, de sorte qu'il est devenu difficile de remonter jusqu'à l'origine, au principe des découvertes ; « toute la difficulté est dans les premiers pas », et le reste s'ensuit. Cela implique que l'on sache d'où l'on vient (c'est l'objectif de l'*Origine des connaissances humaines*), et la manière dont il faut se conduire (c'est celui de *La langue des calculs*) – mais aussi que l'on sache où l'on va.

À l'égard des langues, le défaut de cette juste analogie vient du fait que toutes les langues vulgaires découlent des « débris » de langues qui ne sont plus en usage (du moins dans celui de la parole). De cette façon, toutes les analogies qui sont empruntées à des langues étrangères ne leur sont pas naturelles, ce qui les rend moins propices au raisonnement, à l'analyse et à l'invention. Ce n'est que par leurs analogies naturelles que les langues font quelque progrès, de même que c'est en remarquant les analogies naturelles des langues que les génies sont considérés tels :

C'est à cette analogie [que les langues] doivent tous leurs progrès. C'est elle qui fait les Pascal, les Racine et tous les grands écrivains. Ils l'ont aperçue, et ils l'ont prise pour règle : voilà leur génie. L'analogie ne se borne donc pas à faire les langues : elle fait tous les bons esprits³⁵.

Le progrès des langues ne consiste pas, comme le considérait Pelletier au XVI^e siècle, en une naturalisation des mots étrangers par le moyen d'une greffe ingénieuse imposée discrètement aux usagers par les *ingenieux Ecrivains*. Au contraire, il résulte d'un *défrichage* de la langue qui concentre l'attention uniquement sur les analogies qui lui sont naturelles et autochtones, sans considérer les analogies étrangères qui sont sans analogie avec cette langue naturelle. C'est en ce sens que le génie rencontre le génie de la langue, et que l'analogie (naturelle) constitue leur trait d'union.

³⁴ Condillac, *La langue des calculs*, *op. cit.*, p. 234.

³⁵ Condillac, *La langue des calculs*, *op. cit.*, p. 237-238.

5. Achever la langue, ou le « supplément » du génie

Cependant, le génie fait plus. Il ne suffit pas, pour être considéré comme un génie, de rencontrer, par le chemin des analogies, le génie de la langue : il faut aussi le *dépasser*, ce qui en « achève » le progrès. Le génie selon Condillac accomplit donc un double dépassement : le premier concerne l'influence climatique mise de l'avant par Dubos, qui n'est qu'une des conditions de la formation du génie des peuples, lequel précède dans son histoire le génie de la langue (son analogie particulière), condition de possibilité du génie lui-même. Il faut donc aller plus loin que le climat dans l'étude du perfectionnement du génie, dans la mesure où l'homme est toujours un être de langage.

Le second dépassement opéré par le génie est celui du génie de la langue lui-même. Parvenu au moment kairotique de sa réunion avec l'analogie du génie de la langue, le génie en *achève* le progrès, c'est-à-dire qu'il « *prend le relais*³⁶ » de la suite des influences qui conduit à l'apogée du progrès des arts et des sciences : depuis l'influence climatique jusqu'au génie du peuple et de la langue, la dernière étape de ce progrès est accomplie par le génie, qui en constitue l'apogée. Pour autant, le génie ne constitue pas proprement une incarnation du génie de la langue, pas plus qu'il en est exactement représentatif. Certes, en mettant au jour l'analogie de la langue, le génie le rend visible : c'est de cette manière que le relais devient « flambeau », et que le génie devient exemple : ainsi que l'écrit Condillac, « l'analogie devient comme le flambeau dont la lumière augmente sans cesse pour éclairer un plus grand nombre d'écrivains³⁷ ». En découvrant l'analogie du génie de la langue, le génie fait jouer aussi sa propre singularité. On a vu en effet précédemment que pour Condillac, les grands génies, même s'ils « tiennent par quelque endroit au caractère de leur nation », ont toujours « quelque chose qui les en distingue³⁸ ».

³⁶ Pour reprendre l'expression de Jean-Louis Labarrière dans son article « Le génie et le jeu dans l'Essai de Condillac », in *Condillac et les problèmes du langage*, Jean Sgard (éd.), Genève-Paris, Slatkine, p. 104.

³⁷ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 152, p. 263.

³⁸ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 153, p. 264.

La valeur distinctive du génie se situe dans les particularités de son expérience : tel est son « supplément³⁹ ». Il possède une *certaine manière* de voir et de sentir. Cette distinction constitue en même temps une *origine singulière*, qui doit s'exprimer par un (léger) dépassement des règles de l'analogie, lesquelles doivent en retour s'adapter à ce qui distingue le génie. De cette manière, le génie constitue un « écart » dans le génie de la langue. Mais cet écart doit être « aussi [petit] qu'il est possible », parce qu'aller plus loin, c'est « sortir de l'analogie », et se condamner au soliloque, à la folie.

S'il est un « événement » du génie, qui introduit de la discontinuité dans la continuité du progrès de la langue, c'est cependant pour *achever* ce progrès, de sorte que l'événement singulier du génie est aussitôt réintégré à son histoire, au génie de la langue même. Ce qui fait momentanément désordre, l'expérience singulière du génie, s'inscrit dans le schéma ordonné de cette histoire. Cela se démontre aisément si l'on considère ce qui se passe *après* le moment d'apogée, auquel la langue est parvenue par le concours réciproque du génie.

6. La décadence de la langue et le mauvais exemple du génie

Le zénith atteint par la langue ne dure qu'un moment dans l'histoire de son progrès. Après que cette apogée a été atteinte, que le génie de la langue a été découvert par le génie, que ce génie s'est répandu dans toute la nation, favorisant les arts et les sciences, *il n'est plus rien à découvrir*. La langue semble avoir épuisé ses possibilités de nouvelles analogies :

Après avoir montré les causes des derniers progrès du langage, il est à propos de rechercher celles de sa décadence : elles sont les mêmes, et elles ne produisent des effets si contraires que par la nature des circonstances. Il en est à-peu-près ici comme dans le physique, où le

³⁹ Je reprends ici un terme derridien. Le terme « supplément » n'est cependant pas employé dans la lecture que Derrida fait de Condillac, mais de Rousseau (voir le « dangereux supplément » dans *De la grammatologie*, 1967). Le terme « supplément » qualifie cependant bien l'incursion que fait le génie dans le génie de la langue, en dépassant à peine l'analogie. Dans le moment kairotique du zénith de la langue, ce supplément peut être lui-même qualifié de *juste*, de *discret*. *Dangereux*, il le devient en effet une fois que l'occasion est passée. Ce supplément, c'est aussi l'originalité du génie. L'originalité *seconde* du génie intempestif et hors de saison est donc un *supplément de supplément* : « trop de deux mots hardis ».

même mouvement qui a été un principe de vie devient un principe destructeur⁴⁰.

Les mêmes circonstances qui, lorsque le génie de la langue était propice, ont permis à l'écart du génie d'être intégré dans l'analogie en augmentant le champ de ses possibilités, deviennent, après l'achèvement du progrès de la langue, les conditions de son déclin. Une fois que l'analogie a été découverte et que le progrès est achevé, un génie retardataire ou *hors de saison* ne peut plus être original :

Quand une langue a, dans chaque genre, des écrivains originaux, plus un homme a de génie, plus il croit apercevoir d'obstacles à les surpasser. Les égarer, ce ne seroit pas assez pour son ambition ; il veut, comme eux, être le premier dans son genre. Il tente donc une route nouvelle. Mais, parce que tous les styles analogues au caractère de la langue et au sien sont saisis par ceux qui l'ont précédé, il ne lui reste qu'à s'écarter de l'analogie. Ainsi, pour être original, il est obligé de préparer la ruine d'une langue dont un siècle plus tôt il eût hâté les progrès⁴¹.

Les conséquences de cette ruine se font bientôt sentir dans toute la nation, parce qu'ayant cessé d'être original (ce qui le conduit à dépasser l'analogie), le génie intempestif ne cesse pas d'être exemplaire ; mais venu trop tard, il devient *un mauvais exemple* :

Si des écrivains tels que lui sont critiqués, ils ont trop de talents pour n'avoir pas de grands succès. La facilité de copier leurs défauts persuade bientôt à des esprits médiocres qu'il ne tient qu'à eux d'arriver à une égale réputation. C'est alors qu'on voit naître le règne des pensées subtiles et détournées, des antithèses précieuses, des paradoxes brillants, des tours frivoles, des expressions recherchées, des mots faits sans nécessité, et, pour tout dire, du jargon des beaux esprits gâtés par une mauvaise métaphysique. Le public applaudit : les ouvrages frivoles, ridicules, qui ne naissent que pour un instant, se multiplient : le mauvais goût passe dans les arts et dans les sciences, et les talents deviennent rares de plus en plus⁴².

C'est de cette manière que s'opère la « métamorphose » de l'achèvement de la langue en sa « mise à mort⁴³ ». Le motif à l'œuvre dans cette conception historique

⁴⁰ Condillac, *Essai, op. cit.*, p. II, XV, § 158, p. 266.

⁴¹ *Idem.*

⁴² Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, § 159, p. 266.

⁴³ Voir Jean-Louis Labarrière, « Le génie et le jeu dans l'*Essai* de Condillac » cité, p. 103.

est évidemment celui de la « corruption du goût », qu'une Anne Dacier avait longuement illustré au cours de la Querelle d'Homère⁴⁴. Il y a dans l'histoire des langues une fatalité qui excède le jugement et le génie des particuliers, fatalité qui est induite par la théorie du progrès élaborée par Condillac : au zénith succède forcément le déclin, et au bon exemple du génie, le mauvais exemple d'une originalité frivole qui outre l'analogie et excède le génie de la langue. Ce qui est principe de perfection, dans une conception kairologique (et non itérative) de l'Histoire, peut aussi s'avérer être un principe de déclin et de mort. La *force* qui faisait l'originalité et l'exemplarité du génie peut s'avérer néfaste pour ses contemporains. N'ayant plus rien à découvrir dans l'analogie, le génie n'a plus d'autre voie que de la dépasser et d'en manquer l'occasion. Mais est-ce toujours un génie : un *mauvais* exemple peut-il encore être considéré tel ? L'exemplarité néfaste du malin génie de la langue ne produit qu'une génération de beaux esprits frivoles, dont les ouvrages sont réservés à une éphémère admiration instantanée : vaines bagatelles, faux brillants, équivoques stériles, bons mots déplacés – nous connaissons la formule. Passé le temps du génie, le siècle est tout entier voué à la célébration de la légèreté, au ridicule charabia de l'originalité hors de saison, célébrée pour elle-même, sans analogie, c'est-à-dire sans histoire.

Le moment du *kairos*, s'il s'inscrit dans une conception progressiste de l'Histoire, ne survient qu'une fois, de sorte que pour une multitude d'occasions manquées et de génies barbares, un seul parvient à passer par le chas de l'aiguille pour faire briller son siècle. Corollairement, liée aussi à cette fatalité du déclin, l'analogie dans la langue semble avoir un champ d'opérations limité, circonscrit dans le temps : le soleil du génie et de l'analogie ne brille qu'une fois dans son zénith.

7. Le terme « génie » est-il lui-même sans analogie ?

Les analyses de Condillac sur l'analogie naturelle des langues soulèvent une importante question, qu'il faut ici développer. On sait que les mots empruntés aux langues étrangères sont dits « sans analogie », dans la mesure où ils n'ont pas suivi la voie naturelle qui conduit (de proche en proche) des expériences aux idées complexes

⁴⁴ Voir Anne Dacier, *Les causes de la corruption du goût*, Paris, Rigaud, 1714. Le motif de la corruption est évidemment plus ancien que le début du XVIII^e siècle, que l'on pense au *Dialogue des orateurs* attribué à Tacite, où il est déjà question des causes de la corruption de l'éloquence.

par la médiation des signes. Pour reprendre un vocabulaire agricole (par analogie), il n'est pas de greffe naturalisable chez Condillac, et tous les greffons étrangers constituent pour les usagers-inventeurs des « broussailles⁴⁵ » et des « obstacles » qui empêchent de bien voir l'origine (le jardin d'Éden qu'est l'expérience), et de suivre efficacement (sans détours ni sauts) la voie de l'analogie.

Or, on a eu l'occasion de constater, en particulier avec les malheurs de l'écolier limousin, combien le terme « génie » est *étranger* dans la langue française, et d'autant plus dans la langue française particulièrement, qu'il y synthétise la valeur rattachée aux termes latins *Genius* et *ingenium*. Est-ce à dire que le *génie* (à la fois le terme et la notion), qui trouve par l'analogie des langues leur génie même, et achève de les conduire à leur progrès, est *sans analogie* ?

Or les mots sont sans analogie, dans une langue à laquelle ils sont étrangers ; et parce qu'alors il n'est pas facile de les faire passer par différentes acceptions, nous mettons à contribution toutes les langues, et nous pillons par-tout comme des barbares. Nos langues semblent n'être que ce qui reste après des ravages et des dévastations ; elles ressemblent à nos empires. *Tout est mal, lorsque tout a mal commencé*⁴⁶.

Les langues modernes qui sont composées sur les *restes* des langues anciennes condamnent leurs usagers à la *barbarie*, proprement, à être étrangers à eux-mêmes, en les coupant du génie de leur langue. Or, *génie* est lui-même un terme barbare. Entre la chose et le mot, il y a donc une rupture. Comment est-elle tolérable ? Ce qui désigne le commencement, ou plutôt, la découverte du commencement, pour aller plus loin, est lui-même un faux départ, un départ « qui vient de plus loin », pour reprendre les mots de Phèdre. Le problème est celui de la filiation, de l'origine : parce qu'il faut, pour le génie, *achever* la langue qui l'a fait naître, et parce que cette origine même n'en est jamais une : jusqu'à quand faut-il remonter pour la retrouver ? Une enquête étymologique sur le terme « génie » a montré que cette analyse est sans fin – justement parce que sans commencement.

⁴⁵ Condillac, *La langue des calculs*, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁶ Condillac, *La langue des calculs*, *op. cit.*, p. 40.

Pour sortir le génie de cette impasse, pour lui permettre (avec tant d'autres mots barbares) d'être assimilé au mythique jardin de l'analogie, il faudrait que l'on puisse considérer les langues non pas seulement du point de vue de leur origine, mais également dans le cheminement évolutif de leur *usage*. Les théoriciens de l'usage du XVII^e siècle insistent sur le fait que c'est par un effet de consensus et de bonne entente que les mots étrangers sont greffés à l'usage commun des langues. Ce serait donc dire que le génie des langues n'est pas une origine qui se rencontre à un certain moment de l'histoire du *progrès* des langues, mais une certaine façon d'en faire bon usage, un usage exemplaire, toujours relatif à l'état présent de la langue. Chez Condillac, ce n'est pas l'usage qui est le tyran des langues, mais c'est son génie, ou plutôt le génie qui le trouve. Contre l'usage, qui est du domaine de l'à-peu-près, du caprice et de l'arbitraire, les hommes de génie font « tout ce qu'il y a de bon dans les langues⁴⁷ ». On revient à la case départ.

Il faudrait dès lors admettre que le progrès qui rend le génie de la langue à lui-même, ce qui passe par la fixation du génie de la nation et de son gouvernement, parvient à accomplir cette secrète opération d'assimilation qui consiste à intégrer les mots étrangers dans l'analogie. Mais de quelle analogie s'agit-il ? L'expérience à laquelle elle renverrait serait exclusivement un être de langage : soit le moment où le greffon prend racine et se fond au tronc de la langue. Nulle expérience sensorielle ne peut jamais être rattachée à ces mots étrangers passés dans le génie de la langue comme en contrebande. Faible analogie, tour de passe-passe : l'impasse demeure.

Cependant, Condillac semble donner une ouverture à la possibilité d'une assimilation des termes étrangers dans le génie (ou le caractère) de la langue, tout en réduisant l'influence des particuliers sur les métamorphoses de l'usage :

Les signes sont arbitraires la première fois qu'on les emploie [c'est-à-dire qu'ils semblent sans analogie] : c'est peut-être ce qui a fait croire qu'ils ne sauroient avoir de caractère ; mais je demande s'il n'est pas naturel à chaque nation de combiner ses idées selon le génie qui lui est propre, et de joindre à un certain fonds d'idées principales différentes idées accessoires, selon qu'elle est différemment affectée. Or ces combinaisons, autorisées par un long usage, sont proprement ce qui constitue le génie d'une langue. Il peut être plus ou moins étendu : cela

⁴⁷ Condillac, *La langue des calculs*, *op. cit.*, p. 6 ; les italiques sont les miennes.

dépend du nombre et de la variété des tours reçus, et de l'analogie qui, au besoin, fournit les moyens d'en inventer. Il n'est point au pouvoir d'un homme de changer entièrement ce caractère. Aussitôt qu'on s'en écarte, on parle un langage étranger et on cesse d'être entendu. C'est au temps à amener des changements aussi considérables, en plaçant tout un peuple dans des circonstances qui l'engagent à envisager les choses tout autrement qu'il ne faisoit⁴⁸.

On retrouve dans ce passage les raisons de la décadence des arts et des sciences, à travers celui de la langue des nations. Mais nous pouvons aussi apercevoir la possibilité de « l'invention de tours nouveaux », dont les moyens sont évidemment fournis par l'analogie, selon les besoins. La génération de « nouveaux tours », qui étendent le nombre d'idées accessoires rattachées aux idées principales, semble permettre aux mots étrangers de trouver une liaison au génie de la langue. L'analogie génère de l'analogie, mais il ne s'agit pas d'un système clos, comme il le semble à prime abord : le temps (c'est-à-dire l'usage : disons le génie du peuple et de la langue réunis dans l'Histoire) est aussi une condition de possibilité ouverte au changement et, pourrait-on ajouter, à l'assimilation des mots étrangers, selon que les « *besoins* » s'en font sentir. C'est donc un *besoin* du génie qui est le principe générateur de l'analogie, tout autant dans l'origine des langues, que dans l'intégration des mots étrangers. Et cela, comme on le voit, s'élabore sur une longue période, un « long usage », et n'appartient pas qu'aux écoliers limousins, mais à une multitude de pratiques particulières et consensuelles.

Le paradoxe qui semble exclure le génie du génie de la langue est en fait noué par l'imprécision même du terme « génie », par son équivoque laissée là comme à dessein. Qu'est-ce que le génie chez Condillac ? C'est d'une part le *caractère propre* de la langue, son *analogie*, qui est elle-même déterminée par le génie du peuple. C'est aussi une certaine façon (on peut dire même une *méthode*) de découvrir cette analogie, ce qui permet à la fois de faire des découvertes et de faire un usage exemplaire de la langue. Il représente un supplément qui se *donne à voir* à la fois comme exception et comme exemple – c'est la façon d'être un « grand homme ». À ce même niveau, le génie est à la fois une certaine *pratique* de la langue, un usage singulier, et l'*effet* de la reconnaissance qui en découle : les contemporains

⁴⁸ Condillac, *Essai, op. cit.*, II, XV, p. 266-267 ; les italiques sont les miennes.

reconnaissent dans ce génie à la fois l'auteur de découvertes et le bon exemple qui leur montre la voie de leur propre génie. Caractère, méthode, bon usage, exception et exemple, le génie est un *ramas* d'idées complexes, dans lequel, du point de vue de l'analyse, il est en effet assez ardu de suivre la voie de l'analogie. Cependant, en dépit de la confusion qui en découle, cet enchevêtrement est nécessaire pour faire tenir le système – on le retrouve partout, impossible de l'en retirer. Le génie est ici le nom qui sert à nommer cet innommable de la pensée qui se pense elle-même à sa propre origine, qui tente de dévenir, par sa propre autorité (mais en est-il une autre ?), les conditions logiques de sa légitimation et de sa validation.

8. Contemporanéité du génie

Cette difficulté soulève, en écho, le problème de la contemporanéité du génie. Condillac, dans le chapitre consacré au « génie des langues », démontre, par la chaîne des influences qui conduit à la fonction exemplaire du génie, « pourquoi les grands hommes dans tous les genres sont presque tous contemporains », entendant par là qu'ils naissent tous dans le même grand siècle. Une question subsidiaire consiste à se demander pourquoi ils sont, à travers les siècles, *toujours* contemporains. Pourtant, le génie de la langue qui les a fait naître et qu'ils ont achevé finit par entrer dans une phase de décadence qui rompt l'analogie permettant aux génies d'être reconnus comme tels. Malgré cette décadence, cette reconnaissance perdure. Ce pourrait être un effet du passé et une habitude d'admiration, portant désormais sur une coquille vide, une analogie perdue et un génie déchu, mais ce serait ne pas reconnaître toute l'importance de leur exemplarité, qui, si elle ne joue plus sur le terrain du génie de la langue, doit conserver, au regard de la postérité, sa valeur de singularité et d'exception. Il y aurait dès lors, pour ladite postérité, une *autre* analogie, qui lui permet de reconnaître la valeur du génie, et de *se* reconnaître dans cette valeur qu'elle *continue* à construire.

*
* *

Selon Condillac, la nature ne ferait donc *presque* rien dans le progrès des arts et des sciences. Reléguant l'influence des climats théorisée par Dubos au statut de

« cause essentielle », Condillac « donne [à peu près] tout aux signes⁴⁹ ». C'est cependant dans cet « à peu près » et dans ce « presque » que réside la distinction du génie, ou la manière dont le génie se distingue : une certaine façon de voir et de sentir qui demandent (et l'on retrouve par là le *besoin*) des « tours nouveaux » et engagent à s'écarter de l'analogie aussi peu qu'il est possible. C'est donc dire que dans ce *presque*, qui est à peine théorisé par Condillac, il y a encore beaucoup : par là, le génie se distingue, et devient exemplaire ; par là, s'effectue le progrès ; par là, le génie qui vient après coup tente malgré le génie de sa langue de demeurer original – tente de demeurer contemporain dans les siècles à venir –, et devient un mauvais exemple pour ses contemporains. Ce n'est pas le moindre des paradoxes d'une philosophie sensualiste comme celle de Condillac, lorsqu'elle rencontre le génie et tente de le théoriser en en faisant l'un des piliers de son système, qu'elle réduise à ce point le caractère naturel qui est traditionnellement lié à la notion de génie. Dans *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines*, ce qu'il en reste est une *manière* de voir et de sentir qui lui est propre. On verra chez Diderot toutes les implications de cette *propriété* sensitive particulière. Mais d'abord, il convient de s'interroger davantage sur les conséquences de cette réduction, dans un cas où elle est, pour reprendre le vocabulaire équivoque condillacien (quoi qu'il en dise), *achevée*.

La table rase des connaissances à l'origine de l'homme concerne en premier lieu le génie, dans la mesure où il se pense comme une nature particulière ou comme un caractère singulier. C'est précisément cette nature et ce caractère que le sensualisme se propose de repenser fondamentalement sous le régime de l'expérience : s'il y a nature, s'il y a caractère, ils sont de l'ordre d'une construction, d'une somme d'expériences particulières.

Le projet de son *Essai sur l'origine des connaissances* est bien l'« étude de l'esprit humain », « non pour en découvrir la nature, mais pour en connaître les

⁴⁹ Je fais référence au fameux commentaire de Condillac sur son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, adressé à Maupertuis à l'occasion des *Réflexions philosophiques sur l'origine du langage* de ce dernier, paru en 1752 : « Je souhaiterais que vous eussiez fait voir comment les progrès de l'esprit dépendent du langage. Je l'ai tenté dans mon *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, mais je me suis trompé et j'ai trop donné aux signes. » Le passage, qui semble permettre de critiquer la sémiotique grâce à un aveu de l'un de ses « précurseurs », est commenté par Derrida, dans son *Archéologie du frivole* citée, p. 62.

opérations⁵⁰ ». Davantage intéressé à expliquer le fonctionnement de l'entendement que la nature de la machine qui lui permet d'opérer, Condillac n'a fait qu'esquisser quelle pouvait être la *nature* du génie dont il fait l'un des fondements de sa théorie du progrès des connaissances et des langues. Il ne précise pas pour quelles raisons celui qu'il appelle un *génie* se distingue des autres usagers de la langue pour en achever l'analogie. Quelles sont les raisons extra langagières de cette distinction ? Il ne suffit pas pour le génie de sentir et de voir de manière particulière : rencontrer le génie de sa langue à travers son analogie demande-t-il des dispositions particulières ? Est-ce le produit du seul hasard, d'un concours de circonstances ? Le génie vient-il l'instant d'*après* avoir rencontré le génie de la langue ? Ce n'est pas là l'objet des analyses de Condillac.

*
* *

Helvétius, le second exemple qu'il s'agit à présent de déployer pour analyser la manière dont le génie met à l'épreuve le sensualisme, et réciproquement, aborde plus directement la question de la « nature » humaine, en s'opposant radicalement à tout déterminisme procuré par la naissance. L'homme n'est que le produit de son éducation, et la nature n'a pas de part dans cette formation. L'homme est né sans nature particulière, sans caractère et sans qualité : comment dès lors concevoir dans ce système la nature du génie ?

⁵⁰ Condillac, *Essai, op., cit.*, Introduction, p. 103.

B) Les hasards historiques de l'excellence

Avant le succès, si les grands génies en tout genre sont presque toujours traités de fous par les gens sensés, c'est que ces derniers, incapables de rien de grand, ne peuvent pas même soupçonner l'existence des moyens dont se servent les grands hommes pour opérer les grandes choses.

Helvétius, *De l'Esprit* [1758]

1. Nature et génie

La postérité (re)construit après coup la valeur du génie, et ce faisant, elle se l'approprie pour constituer sa propre valeur, par la médiation des noms propres des génies qu'elle érige en monuments. Le risque d'une telle appropriation est de substituer, à la valeur du génie en lui-même, une valeur collectivement construite et exemplaire.

Il faut toujours revenir sur les idées qui sont demeurées confuses. Les anciennes définitions sont toujours le prétexte de définitions nouvelles. De cette manière, les notions du passé circulent dans le présent sous des apparences renouvelées, ce qui permet de les saisir et de les adapter à leurs nouveaux contextes de déploiement. Ainsi pour le génie, chez Helvétius :

Beaucoup d'auteurs ont écrit sur le génie : la plupart l'ont considéré comme un feu, une inspiration, un enthousiasme divin ; et l'on a pris ces métaphores pour des définitions¹.

Ces nombreux auteurs sont invalidés en bloc en premier lieu parce qu'ils pèchent contre la bonne rigueur philosophique : une métaphore ne peut pas être prise pour une définition, puisqu'elle en infléchit indûment la direction, elle attire les idées du discours sur la mauvaise pente des mots déplacés en images. Mais de plus, la métaphore n'est pas philosophique parce qu'elle est source de confusion, comme ici, entre la cause et l'effet :

Quelque vagues que soient ces espèces de définitions, la même raison cependant qui nous fait dire que le feu est chaud, & mettre au nombre

¹ Helvétius, *De l'Esprit* [1758], IV, I, éd. Jacques Moutaux, Paris, Fayard, 1988, p. 419.

de ses propriétés l'effet qu'il produit sur nous, a dû faire donner le nom de feu à toutes les idées & les sentiments propres à remuer nos passions, & à les allumer vivement en nous².

Helvétius ne relève pas les problèmes qu'impliquent les autres métaphores qui sont employées pour définir le génie : que dire en effet de celles de l'inspiration et de l'enthousiasme divin ? Ce silence est particulièrement éloquent dans le contexte sensualiste dans lequel s'inscrit Helvétius, qui s'attache précisément à exclure d'emblée toute cause extérieure aux sens dans l'analyse des phénomènes de l'esprit. Cette exclusion concerne *a fortiori* les causes métaphysiques, telles que l'inspiration divine et l'enthousiasme. Si beaucoup d'auteurs ont confondu l'effet et la cause en définissant le génie comme un feu, l'erreur est sans doute plus grave en ce qui concerne ces *expédients*. Les causes immatérielles doivent être invalidées par la bonne philosophie parce qu'il est impossible de les vérifier, de les observer, de les décrire dans les termes simples d'une morale conçue comme une « physique expérimentale », selon laquelle il convient plutôt de remonter aux causes à partir des faits³, l'inverse conduisant à « rappeler en Philosophie les qualités occultes⁴ ».

Mais l'usage de métaphores dans la définition du terme de génie a aussi l'inconvénient d'en restreindre considérablement la portée :

Peu d'hommes ont senti que ces métaphores, applicables à certaines espèces de génie, tel que celui de la poésie ou de l'éloquence, ne l'étoient point à des génies de réflexion, tels que ceux de Locke & de Newton⁵.

L'intention d'Helvétius est donc d'ouvrir la théorisation du génie en étendant son domaine d'activité : aussi n'est-il pas seulement le propre des orateurs et des

² *Ibid.*

³ Helvétius, *De l'Esprit, op. cit.*, Préface, p. 9 : « C'est par les faits que j'ai remonté aux causes. J'ai cru qu'on devait traiter de morale comme toutes les autres sciences, et faire une morale comme une physique expérimentale. »

⁴ Helvétius, *De l'Homme* [1773], texte revu par Geneviève et Jacques Moutaux, Paris, Fayard, 1989, Tome second, Récapitulation, I, p. 947.

⁵ Helvétius, *De l'Esprit, op. cit.*, p. 419. Les noms de Locke et de Newton ne sont évidemment pas cités ici par hasard : le premier en tant que père de l'empirisme dont s'inspirent *De l'Esprit* et *De l'Homme*, et le second en tant que modèle de la méthode scientifique (la « physique expérimentale ») défendue par Helvétius. Par ailleurs, citer Newton comme génie scientifique est devenu au XVIII^e siècle un lieu commun aussi important que de parler du génie d'Homère en poésie ; cette présence grandissante du « génie de réflexion » est un symptôme de l'intérêt porté par les philosophes pour la notion de génie, mais aussi de l'ouverture de la notion de génie à la philosophie.

poètes, mais il appartient aussi aux scientifiques et aux philosophes. Ce « génie de réflexion » était impensable sur les bases « métaphoriques » et immatérielles de l'enthousiasme et de l'inspiration, et c'est à lui en particulier que s'intéresse Helvétius.

Afin de permettre l'entrée en scène du génie de Locke et de Newton, il est nécessaire d'opérer certains réajustements dans la définition du concept, en la fondant sur de nouvelles bases. Or, il est significatif que c'est en « prêtant une oreille extrêmement attentive au jugement du public » qu'Helvétius prétend parvenir à cette généralité. Comment les lieux communs issus du jugement du public peuvent-ils fournir une base plus satisfaisante à la définition du génie ? C'est qu'ils sont considérés comme un ensemble cohérent de « faits », à partir desquels il s'agit de « remonter aux causes » générales du génie et de découvrir entre le génie de réflexion et le génie poétique une qualité qui leur serait commune.

C'est en « remontant jusqu'à l'étymologie » du mot génie qu'Helvétius propose d'identifier cette qualité commune. Ce mot, précise-t-il donc, « dérive de *gignere, gigno ; j'enfante, je produis ;* il suppose toujours *invention* : & cette qualité est la seule qui appartienne à tous les génies différents⁶ ». Cette définition donne toute la mesure de la rhétorique déployée par Helvétius : par un détour de phrase, le mot « invention » semble s'appuyer étymologiquement sur celui de génie, comme s'il en était un dérivé immédiat, alors que la liaison entre enfanter et inventer est tout sauf évidente. D'autre part, c'est par une omission éloquente que cette définition néglige de faire mention de la double étymologie que possède le terme génie dans la langue française. De cette manière, Helvétius évite d'évoquer la valeur naturelle qu'il est d'usage d'associer au terme génie : qu'il s'agisse du caractère inné d'un homme, de ses qualités naturelles et particulièrement celles de son esprit, son aptitude de naissance, etc. L'« oreille attentive » prêtée au jugement du public est aussi une oreille sélective, dans la mesure où l'innéisme traditionnellement attaché à la notion de génie est évacué au profit de l'univocité de l'invention.

⁶ Helvétius, *De l'Esprit*, *op. cit.*, p. 419.

La manière dont est construite cette redéfinition met en évidence la difficulté que pose la notion de génie dans le système d'Helvétius. C'est dans ce sens que la notion de génie, avec toutes ses équivoques et le cumul historique de ses différentes valeurs, représente une véritable *mise à l'épreuve* du système sensualiste déployé par Helvétius, dans une mesure différente cependant que ce qu'on a eu l'occasion d'observer chez Condillac. Deux problèmes relatifs à cette mise à l'épreuve seront ici soulevés. D'abord, l'innéisme impliqué par le génie est en contradiction avec les principes défendus dans les deux traités *De l'Esprit* et *De l'Homme* ; innéisme qu'il ne suffit évidemment pas d'évacuer des définitions, mais qu'il faut aussi invalider philosophiquement. Ensuite, le fait que l'invention constitue la qualité caractéristique du génie provoque une interférence avec le processus par lequel le commun des hommes pense et juge. C'est donc sur ces deux problèmes qu'il s'agit à présent d'insister.

2. Le hasard et la valeur des génies

« Les sens sont les sources de toutes nos idées », écrit Helvétius⁷, qui suppose, en reprenant le premier principe du sensualisme, que l'homme naît ignorant, puisque ses sens n'ont pas encore gravé en lui les impressions nécessaires à la formation de son esprit. Cependant, « c'est l'instant même où l'enfant reçoit le mouvement et la vie qu'il reçoit ses premières instructions » ; instructions encore incomplètes, dans la mesure où ses sens n'ont pas achevé leur développement. La faim, les douleurs, les chutes, la répétition de la même sensation en présence des mêmes objets, l'observation des mêmes conséquences attachées aux mêmes causes, tous ces phénomènes sont autant d'« Instituteurs chargés de l'éducation de notre enfance⁸ ». Ce parallélisme entre les impressions des sens et la formation des idées conduit Helvétius à demander si la différence que l'on remarque entre les esprits est attribuable à l'inégale finesse des sens entre les hommes.

⁷ Helvétius, *De l'Esprit*, *op. cit.*, p. 229.

⁸ Helvétius, *De l'Homme*, *op. cit.*, p. 60. Le terme d'éducation chez Helvétius regroupe l'ensemble des « expériences » que procurent les sens et l'enseignement des précepteurs ; cependant, « selon lui [le vrai philosophe] les vrais précepteurs de l'enfance sont les objets qui l'environnent : c'est à ces Instituteurs qu'elle doit presque toutes ses idées. » *De l'Homme*, *op. cit.*, p. 57.

Deux opinions partagent aujourd'hui les hommes sur cet objet, remarque-t-il. Les uns disent *l'esprit est l'effet d'une certaine espece de tempérament et d'organisation intérieure* ; mais aucun n'a par une suite d'observations encore déterminé l'espece d'organe, de tempérament ou de nourriture qui produit l'esprit. Cette assertion vague et destituée de preuves, se réduit donc à ceci. *L'esprit est l'effet d'une cause inconnue ou d'une qualité occulte, à laquelle je donne le nom de tempérament ou d'organisation*⁹.

La critique est sévère, puisqu'elle suggère que les sciences qui ont tenté d'expliquer par des causes matérielles et observables le principe de la différence des esprits (et en particulier le mystère de leur excellence) n'ont fait que reproduire l'erreur qu'elles tentaient de corriger : ni la théorie des humeurs, ni toute autre théorie physiologique n'ont réussi à étayer de preuves le rapport supposé entre la complexion des organes et les talents, de sorte que ces termes, sensés apporter quelque lumière aux obscurs « dons de Nature » ou aux impénétrables « grâces divines », ne font que réintroduire le vague qu'ils avaient pour mission de dissiper.

Helvétius propose au contraire une explication simple, qui découle de principes observables : « *L'inégalité des esprits est l'effet d'une cause connue et cette cause est la différence de l'éducation*¹⁰. » La différente finesse des sens entre les hommes, soutient-il, ne se résout pas nécessairement en une plus ou moins grande capacité à l'esprit :

De quelque maniere qu'on interroge l'expérience, elle répondra toujours que la plus ou moins grande supériorité des esprits est indépendante de la plus ou moins grande perfection des organes des sens, et que *tous les hommes communément bien organisés*, sont doués par la Nature de la finesse des sens nécessaire, pour s'élever aux plus grandes découvertes en Mathématiques, Chymie, Politique, Physique, etc¹¹.

L'« homme » dont il est question ici est entendu dans son acception la plus générale, donc exempt à la fois de défauts et d'excès de constitution. Le fait de ne considérer que cette normalité permet de ramener à une cause simple et connue la raison de la grande différence d'esprit entre les hommes : l'esprit est tout entier

⁹ Helvétius, *De l'Homme*, op. cit., p. 140-141.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Helvétius, *De l'Homme*, op. cit., p. 202-203.

façonné par l'expérience qu'il reçoit de l'impression de ses sens sur sa mémoire ; et comme cette expérience ou cette éducation diffère en chaque homme, il est constant qu'il ne peut se trouver un seul esprit pareil à un autre. La supériorité spirituelle d'un homme sur les autres hommes n'est donc pas attribuable à une occulte et inobservable différence de complexion ou de tempérament, mais à l'éducation plus favorable qu'il aura reçue.

Cette égalité naturelle entre les hommes, qui s'oppose au déterminisme physiologique défendu par un d'Holbach ou un Diderot¹², est le *principe* sur lequel Helvétius appuie sa conception positive de l'éducation. En effet, chaque homme possède à la naissance les dispositions nécessaires aux plus grandes découvertes, et seule l'éducation est propre à constituer les grands esprits et les génies. Or, qu'est-ce qui préside à la diversité des occasions qui forme cette éducation ? Le hasard :

Je sais que cet aveu répugne à notre vanité. *Elle suppose toujours de grandes causes à des effets qu'elle regarde comme grands.* C'est pour détruire les illusions de l'orgueil qu'empruntant le secours des faits, je prouverai que c'est aux plus petits accidents, que les Citoyens les plus illustres ont été quelquefois redevables de leurs talents. D'où je conclurai que le hasard agissant de la même manière sur tous les hommes, si ses effets sur les esprits ordinaires sont moins remarquables, c'est uniquement parce que ces sortes d'esprits sont moins remarquables¹³.

La même erreur de jugement qui conduit à attribuer de la chaleur au feu indépendamment de notre sensation, suppose de « grandes causes » aux effets regardés comme grands, et justifie par des qualités particulières dans les objets la nature du jugement qui leur est porté. C'est de cette manière que l'on fait erreur en supposant de grandes qualités innées à ceux dont les œuvres ou la pensée a eu un grand succès au sein de leur communauté : comme le feu n'est pas chaud en soi, il

¹² Gerhardt Stenger, dans son article « Diderot lecteur de L'Homme : une nouvelle approche de la *Réfutation d'Helvétius* », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, no 228, 1984, montre bien qu'Helvétius n'est pas seulement le continuateur du sensualisme de Locke et de Condillac, mais que sa philosophie se construit également par opposition : « La philosophie d'Helvétius, dans son ensemble, trouve sa véritable signification seulement lorsqu'on sait contre qui il a écrit. » L'une des thèses contre lesquelles Helvétius s'oppose le plus fermement est celle de l'inégalité naturelle entre les hommes, notamment défendue par d'Holbach dans son *Système de la nature* [1770]. Voir en particulier les pages 278-281.

¹³ Helvétius, *De l'Homme*, *op. cit.*, p. 71.

n'est pas de génie indépendamment de sa construction collective. Cependant, comme il est une constance dans la construction de ce jugement, il est aussi certaines circonstances dans l'éducation de ceux à qui on attribue du génie qui répondent à certains critères de perception.

Helvétius montre donc par une série d'anecdotes que Corneille doit à son amour pour la belle Méliette son génie pour la poésie, Molière le sien à un mot de son grand-père, et Shakespeare, à sa mauvaise conduite qui l'a associé à des comédiens. Ce sont des circonstances particulières, fortuites et apparemment sans lien avec les grandes conséquences qu'elles ont eu, qui ont conduit les grands hommes vers les arts ou les sciences dans lesquels ils ont eu du succès. Cependant, ces circonstances ponctuelles et hasardeuses, en elles-mêmes, ne suffisent pas à produire le génie : elles ne font que conduire les hommes dans les contextes particuliers où ils ont excellé.

« Le génie », écrit encore Helvétius, « ne peut être que le produit d'une attention forte et concentrée dans un art ou une science¹⁴. » Cette attention n'est pas le résultat d'un don de nature, mais « des acquisitions dues aux positions où l'on se trouve » ; et comme c'est le plus souvent le hasard qui place les hommes dans telle ou telle position, « le génie est donc le produit éloigné d'événements ou de hazards¹⁵ ».

On ne naît pas génie on le devient, dit en substance Helvétius. La question qui se pose est de savoir s'il est possible d'augmenter le nombre de grands esprits dans un État. Puisque le génie dépend entièrement de la culture et non d'une nature innée, on n'aurait en effet qu'à observer les moyens dont se sert le hasard dans sa formation, et placer à dessein les hommes dans des circonstances similaires. Helvétius s'oppose à toute la tradition qui fait du génie une aptitude naturelle, que même la meilleure éducation est impuissante à transformer.

Il importe cependant de préciser que si Helvétius cherche à démontrer l'importance de l'éducation sur les talents et même sur le génie, ce n'est pas tant pour définir clairement leurs causes ou leur nature, que pour insister sur l'importance de l'éducation dans le bonheur des nations :

¹⁴ Helvétius, *De l'Homme*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵ *Ibid.*

Si je demontrois que l'homme n'est vraiment que le produit de son éducation, j'aurois sans doute révélé une grande vérité aux nations. Elles sauroient qu'elles ont entre leurs mains l'instrument de leur grandeur et de leur félicité, et que pour être heureuses et puissantes, il ne s'agit que de perfectionner la science de l'éducation¹⁶.

S'opposer au déterminisme physiologique en démontrant que l'homme est le produit de son éducation n'implique pas qu'on puisse totalement maîtriser tous les détails des circonstances qui font que l'homme devient un génie. Helvétius est bien conscient des limites de cette maîtrise :

Le hasard a et aura donc toujours part à notre éducation, et sur-tout à celle des hommes de génie. En veut-on augmenter le nombre dans une nation ? qu'on observe les moyens dont se sert le hasard, pour inspirer aux hommes le désir de s'illustrer. Cette observation faite, qu'on les place dans les mêmes positions, où le hasard les place rarement, c'est le seul moyen de les multiplier¹⁷.

Il s'agit bien de « multiplier » le nombre de génies, et non purement de les produire à volonté. Une science de l'éducation est souhaitable, car les circonstances par lesquelles l'esprit de l'homme se constitue sont presque exclusivement livrées au seul hasard, mais cette science reste encore à faire, et de plus, il ne faudrait pas s'illusionner sur ses capacités :

A quelque degré de perfection qu'on portât l'éducation, qu'on n'imagine cependant pas qu'on fit des gens de génie de tous les hommes à portée de la recevoir. On peut par son secours exciter l'émulation des citoyens, les habituer à l'attention, ouvrir leurs cœurs à l'humanité, leur esprit à la vérité, faire enfin de tous les citoyens, non des gens de génie, du moins des gens d'esprit et de sens. Mais comme je le prouverai dans la suite de cet ouvrage, c'est tout ce que peut la science perfectionnée de l'éducation et c'est assez¹⁸.

C'est assez pour le bonheur de l'État, mais ce n'est pas assez pour connaître avec précision les causes et les circonstances qui forment l'homme de génie. L'égalité de principe entre les hommes sert donc à démontrer que les talents et le génie peuvent être multipliés par « l'excellence des Lois & de l'administration ». Mais ce faisant, Helvétius définit le génie comme le résultat d'une certaine éducation,

¹⁶ Helvétius, *De l'Homme, op. cit.*, p. 45.

¹⁷ Helvétius, *De l'Homme, op. cit.*, p. 79 ; les italiques sont les miennes.

¹⁸ Helvétius, *De l'Homme, op. cit.*, p. 117-118.

dont il est toutefois impossible de préciser les circonstances de manière exhaustive. Le hasard agit à cet égard avec une subtilité telle qu'il sera toujours inimitable. Helvétius propose de considérer le génie sous l'angle d'une cause connue, l'éducation, afin de s'opposer aux indéterminations de l'innéisme physiologique, qui n'a pu affirmer avec précision quel organe ni quel tempérament sont responsables de la différence des esprits. Mais cette éducation à laquelle le génie doit son existence est elle-même constituée d'événements infinitésimaux et inconnus, déterminés par hasard : « Le génie, en quelque genre que ce soit, est toujours le produit d'une infinité de combinaisons qu'on ne fait que dans la première jeunesse¹⁹. »

Ce hasard pourrait dès lors être lui aussi considéré comme une cause qu'on ne peut connaître avec précision ; non pas une « qualité occulte », puisque l'homme naît « sans qualités », mais un enchaînement opaque de circonstances particulières. Tel est le premier problème que pose le génie dans le système helvétien : si, dans une perspective innéiste, la description exacte de ses qualités est impossible, la solution proposée par Helvétius rencontre la même impasse. Si l'on s'en tient à la manière dont Helvétius pose le problème, on ne peut déterminer clairement les phénomènes fortuits qui constituent le génie.

3. L'invention et la mécanique de la pensée

Le second problème que pose le génie dans le système helvétien relève de la manière dont s'articule la faculté d'invention (qui est, on s'en souvient, considérée comme la qualité principale du génie) à l'associationnisme élaboré par Helvétius pour décrire le fonctionnement de l'esprit. Car il ne suffit pas, pour la formation des idées, que les impressions des sens se gravent dans la mémoire ; il faut aussi que ces impressions soient comparées entre elles :

Toutes les opérations de l'esprit se réduisent à l'observation des ressemblances et des différences, des convenances et des disconvenances que les divers objets ont entr'eux et avec nous. La justesse de l'esprit dépend de l'attention plus ou moins grande avec laquelle on fait ces observations²⁰.

¹⁹ Helvétius, *De l'Esprit*, *op. cit.*, p. 424.

²⁰ Helvétius, *De l'Homme*, *op. cit.*, p. 157.

L'esprit procède donc par l'observation du rapport qu'ont entre elles les sensations. Ainsi, toute opération de l'esprit se résume à *comparer* des objets entre eux, qu'ils soient directement présents aux sens ou à la mémoire, « conservatrice des sensations ». Parallèlement, inventer se réduit à une « nouvelle combinaison, un rapport nouveau aperçu entre certains objets ou certaines idées²¹ ». Les opérations usuelles de l'esprit, comme la faculté d'invention, procèdent de la même manière, à la différence que l'invention produit un rapport nouveau entre les objets, tandis que les opérations communes de l'entendement jugent de rapports qui sont usités. Mais fondamentalement, il n'y a pas de différence entre juger d'un rapport nouveau et juger d'un rapport pour la centième fois : c'est pour l'esprit la même opération. Si l'invention est la caractéristique principale du génie, on devrait conclure qu'entre le génie et le commun des hommes, il n'y a ni une différence physiologique ni une différence psychologique.

Le même processus de pensée régit, en effet, la *compréhension* de la démarche qui a conduit à une vérité nouvelle et la *recherche* d'une de ces nouveautés dans les arts ou dans les sciences : « L'esprit nécessaire pour atteindre aux vérités déjà connues, suffit [...] pour parvenir aux inconnues²². » On pourrait du moins supposer, pour établir une distinction entre les génies et le commun des hommes, que la découverte de rapports nouveaux entre les choses demande au moins plus d'attention que la répétition de l'enchaînement d'idées qui y a conduit. Pas du tout :

Pour suivre la démonstration d'une proposition de géométrie, il est inutile de rappeler beaucoup d'objets à son esprit ; c'est au maître à présenter aux yeux de son élève les objets propres à donner la solution du problème qu'il lui propose. Mais, soit qu'un homme découvre une vérité, soit qu'il en suive la démonstration, il doit, dans l'un et l'autre cas, observer également les rapports qu'ont entre eux les objets que sa mémoire ou son maître lui présentent : or, comme on ne peut, sans un hasard singulier, se représenter uniquement les idées nécessaires à la découverte d'une vérité, et n'en considérer précisément que les faces sous lesquelles on doit les comparer entre elles, il est évident que, pour faire une découverte, il faut rappeler à son esprit une multitude d'idées étrangères à l'objet de la recherche, et en faire une infinité de

²¹ Helvétius, *De l'Esprit*, op. cit., p. 420.

²² Helvétius, *De l'Homme*, op. cit., p. 275-276.

comparaisons inutiles, comparaisons dont la multiplicité peut rebuter²³.

Seul le désir de gloire, ou toute autre passion de cette espèce, conclut Helvétius, peut surmonter la difficulté rebutante de ce *tâtonnement*. L'invention n'est jamais que combinatoire, et elle ne diffère du jugement que par la nouveauté de son résultat. Toute invention n'est que la découverte d'un rapport nouveau entre les impressions procurées par nos sens. Jamais elle n'ajoute quoi que ce soit à la totalité du monde, au point où Helvétius suppose à terme possible que l'on parvienne au bout des découvertes, en épuisant la possibilité des combinaisons :

Supposons qu'en chaque genre de science et d'art, les hommes eussent comparé entr'eux tous les objets et tous les faits déjà connus, et qu'ils fussent enfin parvenus à découvrir tous leurs divers rapports : les hommes alors n'ayant plus de nouvelles combinaisons à faire, ce qu'on appelle l'esprit n'existeroit plus. Alors tout seroit science, et l'esprit humain nécessité à se reposer, jusqu'à ce que la découverte de faits inconnus lui permît de nouveau de les comparer et de les combiner entr'eux, seroit la mine épuisée qu'on laisse reposer, jusqu'à la formation de nouveaux filons²⁴.

L'invention est une lente et rebutante série de jugements portés sur des rapports dont les éléments ne peuvent qu'être saisis à l'aveugle. Nulle volonté ne peut par ailleurs prendre part à cette marche hésitante dans le « monde des découvertes », puisque qu'on ne sait jamais ce qu'on cherche : « Une vérité entièrement inconnue ne peut être l'objet de ma méditation ; lorsque je l'entrevois, elle est déjà découverte. Le premier soupçon est en ce genre le trait du génie²⁵. » Mais ce « premier soupçon » lui-même ne peut être que la conséquence d'indices dont l'attention particulière du

²³ Helvétius, *De l'Esprit*, *op. cit.*, p. 255.

²⁴ Helvétius, *De l'Homme*, *op. cit.*, p. 221. Voir aussi *De l'Esprit*, p. 442 : « L'esprit n'est autre chose qu'un assemblage d'idées et de combinaisons nouvelles. Si l'on avait fait en un genre toutes les combinaisons possibles, l'on n'y pourrait plus porter ni invention ni esprit ; l'on pourrait être savant en ce genre, mais non pas spirituel. Il est donc évident que, s'il ne restait plus de découvertes à faire en aucun genre, alors tout serait science, et l'esprit serait impossible ; on n'aurait remonté jusqu'au principe des choses. [...] L'esprit humain, à la vérité, est en tout genre fort loin du terme que je propose. » Cette proposition est à mettre en comparaison avec les causes du déclin des arts et des sciences évoquées par Condillac dans la précédente section : que l'on suppose une apogée à l'analogie d'une langue ou un terme au nombre des combinaisons possibles entre les idées, dans les deux cas, le génie est devenu impossible. Dans les deux cas, le paradigme du progrès de la connaissance impose une sorte de « terminisme » (pour reprendre une notion de la doctrine protestante) qui délimite son étendue, et du même coup, suppose un moment historique où le génie est devenu impossible.

²⁵ Helvétius, *De l'Homme*, *op. cit.*, p. 311.

génie se sera saisie. Qu'est-ce qui procure au génie l'occasion de ces premiers indices ? Encore une fois, le hasard :

A qui dois-je ce premier soupçon ? Est-ce à mon esprit ? Non : il ne pouvoit s'occuper de la recherche d'une vérité dont il ne supposoit pas même l'existence. Ce soupçon est donc l'effet d'un mot, d'une conversation, d'un accident, enfin d'un rien auquel je donne le nom de hasard²⁶.

Le hasard est donc à la fois la « condition de possibilité » du génie, parce que c'est lui qui régit principalement les circonstances de son éducation et celle de l'invention, puisque c'est grâce à lui que se présentent les matériaux des associations qui y conduisent. Considéré dans son opposition au déterminisme physiologique, le hasard a pour Helvétius un statut complexe, puisqu'il permet à la fois de montrer que nous pouvons maîtriser en partie les conditions de l'éducation du génie (on peut dans une certaine mesure faire à dessein ce que fait le hasard), et aussi qu'on ne peut en réduire le *reste* : une science du hasard est impossible, si ce n'est que dans le lointain horizon d'un épuisement complet de toutes les comparaisons que permet le Monde. D'autre part, dans son rapport à l'invention, le hasard permet de diminuer (sinon de remettre en cause) l'importance du génie dans l'avancement des arts et des sciences. Considérant ces deux perspectives, il apparaît évident que par la notion de hasard, qui est centrale dans *De l'Esprit* comme dans *De l'Homme*, Helvétius opère une sape consciente des fondements mêmes de la notion de génie : c'est-à-dire de son exceptionnalité. Le hasard, résume-t-il,

choisit presque toujours pour nous les sujets de nos méditations. Il a donc plus de part qu'on imagine aux succès des grands hommes, puisqu'il leur fournit les sujets plus ou moins intéressants qu'ils traitent, et que c'est ce même hasard qui les fait naître dans un moment où ces grands hommes peuvent faire époque²⁷.

Plus que le génie, c'est le temps et le hasard qui sont responsables de la perfection des arts et des sciences. La course assurée du temps montre que ce qui devait être découvert à tel moment aurait pu l'être par n'importe qui, et pour le nom

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Helvétius, *De l'Esprit*, *op. cit.*, p. 442.

d'un homme animé par un désir de gloire, que par hasard l'Histoire aura retenu, mille peut-être ont été oubliés.

4. Faire époque : monumentalité du génie

Par le terme d'« époque » cependant, Helvétius suggère que l'on peut appréhender le génie autrement que par les causes qui président à sa naissance ou par une particularité du fonctionnement de son esprit. Le génie « fait époque » parce que ses inventions sont nouvelles, certes, mais principalement parce qu'elles sont *utiles* pour le reste de l'humanité :

On obtient le titre d'homme de génie, si les idées qui résultent [« du rapport nouveau entre certains objets ou certaines idées »] forment un grand ensemble, sont fécondes en vérités intéressantes pour l'humanité²⁸.

À ce propos, l'anecdote de la « Syrene de Comus » est révélatrice : si l'on a longtemps montré cette machine à la foire, c'est que le hasard qui avait permis à son inventeur (Nicolas-Philippe Ledru, dit Comus) d'en trouver le mécanisme a été moins favorable à ses admirateurs qui ne pouvaient en comprendre le principe. Mais si on n'a pas porté le nom de Comus au rang des génies, c'est que le mécanisme de son invention est « plus curieux que vraiment utile ».

S'il eût été d'un avantage très-général et très-étendu, conclue Helvétius, nul doute que la reconnaissance publique n'eût mis Comus au rang des hommes les plus illustres. Il eût dû sa découverte au hasard, et le titre d'homme de génie à l'importance de cette découverte²⁹.

Le génie n'est jamais qu'un *titre* donné à l'auteur d'une invention à la fois nouvelle et utile, que le hasard et l'attention soutenue motivée par un désir de gloire auront permis de trouver. Ainsi, le génie n'est pas une *cause*, mais un *effet*, et dans ce sens, il n'est que le produit d'une réception. La notion de génie acquiert par là une indéniable précision, puisque c'est au public que revient en dernière analyse la compétence de le nommer, et celui-ci juge toujours en fonction de son intérêt (du moins, selon Helvétius). Le génie ressort de cette opération de sape opérée par

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Helvétius, *De l'Homme*, *op. cit.*, p. 311-312.

Helvétius comme une coquille vide, ou plutôt comme une tour sans fondements, transportable à loisir dans tel lieu que l'on trouverait démocratiquement commode de la situer.

« Il ne suffit donc pas d'avoir du génie pour en avoir le titre », remarque Helvétius, qui précise que l'homme de génie est souvent le dernier venu d'une longue suite de découvertes successives, qui sont *achevées* par celui qui en obtiendra toute la gloire, à travers le *titre* de génie. Comme les arts et les sciences suivent toujours une pente ascendante, et que le progrès en ces matières dépend de la simple addition des découvertes, le génie est principalement redevable aux efforts de ses prédécesseurs. Les grandes découvertes, qui sont utiles à l'Humanité, sont comme ces monuments érigés par les soins assidus de nombreuses générations, et dont le mérite ne revient qu'à celui qui y pose la dernière pierre :

Les ouvrages du génie sont semblables à quelques-uns de ces superbes monuments de l'antiquité, qui, exécutés par plusieurs générations de rois, portent le nom de celui qui les achève³⁰.

Plus que toute disposition physiologique, dont il est impossible de déterminer l'exakte configuration, plus que l'influence favorable du climat, tout aussi aléatoire et mystérieuse, c'est la somme des pierres amassées par d'innombrables et inconnus inventeurs de l'ombre qui fait le génie des grands hommes. C'est à eux que, secrètement, il est redevable, et bien sûr au hasard qui l'aura fait naître dans le temps où il est en mesure d'achever le monument de ses prédécesseurs. Mais du même coup, une fois qu'il est reconnu par son siècle et qu'il « fait époque », le génie devient lui même un monument :

Pour éclaircir le mot *époque*, il faut observer que tout inventeur dans un art ou une science, qu'il tire, pour ainsi dire, du berceau, est toujours surpassé par l'homme d'esprit qui le suit dans la même carrière, et ce second par un troisième, ainsi de suite, jusqu'à ce que cet art ait fait de certains progrès. En est-on au point où ce même art peut recevoir le dernier degré de perfection, ou du moins le degré nécessaire pour en constater la perfection chez un peuple ? alors celui qui la lui donne, obtient le titre de génie, sans avoir quelquefois avancé

³⁰ Helvétius, *De l'Esprit*, *op. cit.*, p. 422.

cet art dans une proportion plus grande que ne l'on fait ceux qui l'ont précédé. Il ne suffit donc pas d'avoir du génie pour en avoir le titre³¹.

Le génie n'est jamais qu'un *titre*, un nom propre apposé à un monument dont il ne fait qu'assurer le relais : entre le legs qu'il en reçoit de ceux qui l'ont précédé, et le don qu'il en fait à la postérité, l'expérience singulière du génie a donc l'importance que lui octroie la communauté, selon les configurations toujours hasardeuses des circonstances. Comme n'a de valeur que ce qui est utile au peuple, le génie s'efface derrière une œuvre dont il n'est plus maître. Le social possède donc ici toute son importance dans la fabrication de l'individualité du génie, et ce, selon une logique temporelle de l'après-coup, et non pas de l'émergence productrice d'une nouveauté radicale ou d'une *originalité*.

5. L'invention et le problème de la vitesse

Confronté à l'égalitarisme d'Helvétius, le génie a perdu son exceptionnalité, et ce faisant, c'est aussi son inventivité qui est remise en cause. L'invention, en se conformant au principe associatif de la connaissance, ne relève pas d'une opération différente du jugement, de telle sorte que comprendre la chaîne des rapports qui est nécessaire pour conduire à une découverte et inventer deviennent synonymes³². C'est peut-être parce que selon Helvétius, « la loi de continuité » doit toujours être « exactement observée », et qu'« il n'y a point de sauts dans la nature³³ ».

L'invention, ainsi que le jugement, se pensent comme une analyse suivie des faits, que seule peut fournir l'expérience : « C'est de faits en faits qu'on parvient aux grandes découvertes. Il faut s'avancer à la suite de l'expérience et jamais ne la précéder. » Si l'expérience assure en effet la solidité de l'édifice, il semble paradoxal en revanche qu'en avançant à sa suite on puisse trouver quoi que ce soit de nouveau. L'expérience est le domaine de ce qui est connu, et n'est-ce pas en allant plus vite que l'expérience que l'homme accède à ce qu'il ne connaît pas encore ? Helvétius met en garde contre cet esprit primesautier :

³¹ Helvétius, *De l'Esprit*, *op. cit.*, p. 421.

³² C'est ce que démontre le chapitre XXIV, section II de *De l'Homme* : « L'Esprit nécessaire pour saisir les vérités déjà connues, suffit pour s'élever aux inconnues. »

³³ Helvétius, *De l'Esprit*, *op. cit.*, p. 421.

L'impatience naturelle à l'esprit humain et sur-tout aux hommes de génie, ne s'accommode pas d'une marche si lente, mais toujours si sûre : *ils veulent deviner ce que l'expérience seule peut leur révéler*. Ils oublient que c'est à la connoissance d'un premier fait, dont pourroient se déduire tous ceux de la nature, qu'est attachée la découverte du système du Monde et que c'est uniquement du hasard, de l'analyse et de l'observation qu'on peut tenir ce premier fait ou principe général³⁴.

Peut-être qu'en effet le génie, parce qu'il veut aller plus vite que l'expérience, se distingue-t-il par sa capacité à deviner ? C'est du moins ce que suggère Diderot, qui dans la *Réfutation* qu'il a écrite à propos de l'ouvrage d'Helvétius, écrit à propos de l'expérience :

« Il faut s'avancer à la suite de l'expérience et ne la jamais précéder. »

Cela est vrai ; mais fait-on des expériences au hasard. L'expérience n'est-elle pas souvent précédée d'une supposition, d'une analogie, d'une idée systématique que l'expérience confirmera ou détruira³⁵.

Faire des expériences au hasard est impossible parce qu'elle est par définition une mise à l'épreuve d'une hypothèse, ce que montre bien l'article « Expérience » de l'*Encyclopédie* :

En Physique le mot *expérience* se dit des épreuves que l'on fait pour découvrir les différentes opérations & le mécanisme de la Nature. On fait des *expériences* sur la pesanteur de l'air, sur les phosphores, sur la pierre d'aimant, sur l'électricité, &c. La pratique de faire des *expériences* est fort en usage en Europe depuis quelques années, ce qui a multiplié les connoissances philosophiques, & les a rendues plus communes ; mais ces épreuves doivent être faites avec beaucoup de précision & d'exactitude, si l'on veut en recueillir tout le fruit qu'on en doit attendre : sans cette précaution, elles ne serviroient qu'à égarer. Les spéculations les plus subtiles & les méditations les plus profondes ne sont que de vaines imaginations, si elles ne sont pas fondées sur des *expériences exactes*³⁶.

Les expériences en physique sont proprement la preuve des hypothèses que l'on fait pour comprendre le système du monde. Produites au hasard, en quoi pourraient-elles prouver quoi que ce soit. C'est pourquoi l'expérience est toujours

³⁴ Helvétius, *De l'Homme*, *op. cit.*, p. 254. Mes italiques.

³⁵ Diderot, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme*, in *Œuvres complètes*, tome XXIV, éd. Roland Desné et Annette Lorenceau, Paris, Hachette, 2004, p. 596.

³⁶ Dumarsais, article « Expérience », *Encyclopédie*, *op. cit.*

précédée d'une hypothèse, d'une supposition, d'une analogie ou d'une idée systématique qu'il s'agit de *vérifier* par l'expérience. Dans cette mesure, l'expérience est certes nécessaire à l'avancée des connaissances, mais à titre de vérification, et non comme méthode d'invention. Il faut la devancer pour inventer, et cela est non pas l'ouvrage du hasard, mais le propre du génie.

À l'obscurité du monde répondrait la vitesse du génie qui en découvre les rapports les plus éloignés. Helvétius met en garde contre l'impatience d'aller au-delà de l'expérience en privilégiant, comme Condillac, la voie de l'analyse associative dans la conduite des découvertes. Cette marche lente est d'autant plus assurée d'atteindre son but qu'elle procède toujours à la suite de l'expérience, encore une fois, selon une logique de l'« après-coup » qui s'oppose à celle de l'origine. De cette manière, l'invention est un processus analysable, puisque l'on peut toujours comprendre à rebours la voie qui a conduit à une idée nouvelle.

Corollairement, le génie ne procède pas plus que l'invention d'un cheminement occulte, et c'est de cette manière qu'il est possible d'en lever le mystère. Mais comme la nouveauté précède nécessairement l'expérience, et qu'on ne peut avoir à l'esprit ce que l'on cherche, c'est l'invention qui, par le hasard des rencontres productives, vient à l'homme plutôt que le contraire. À force de lancer des traits on finit par atteindre une cible ; nul besoin pour cela d'être un bon archer. En somme, l'invention est la qualité principale du génie à partir du moment où la cible a été atteinte, et mieux encore : l'homme ne devient génie que parce qu'il a atteint une cible. Si l'invention est la qualité principale du génie, le génie au contraire n'est pas la qualité principale de l'invention. Le progrès dans les arts et dans les sciences ne dépend que des qualités de l'État pour suivre son cours : en ce sens, Helvétius s'inscrit nettement dans le projet des Lumières qui vise à faire bénéficier également tous les citoyens de la marche du progrès vers le bonheur des peuples. Ce système met en évidence que le génie, à cause de sa rareté, du déterminisme qu'il implique et du mystère conceptuel qui l'entoure, représente un frein à la marche du progrès ; mais grâce à l'utilité générale de ses découvertes, et aux percées qu'il effectue dans les arts et dans les sciences, il en constitue en même temps, paradoxalement, le fleuron et l'idéal. En voulant résoudre ce paradoxe, Helvétius a réduit le génie à être non plus la cause d'une découverte, mais son résultat : l'invention n'est plus chez lui la marque

du génie, mais le propre de tout homme. Mais ce faisant, la faculté d'invention se confond avec celle de connaître, et cette confusion ne peut rendre compte de la manière dont s'effectuent les découvertes.

*
* *

La mise à l'épreuve du génie par le sensualisme, qui s'oppose à tout *a priori* dans la manière d'appréhender la « nature » humaine (s'il s'agit toujours d'une nature), a contribué à définir la notion de génie de façon nouvelle. Le génie, s'il ne peut plus être considéré comme une disposition naturelle par cette philosophie qui s'intéresse davantage aux mécanismes généraux de production de la connaissance qu'aux irrégularités qui président à la distinction, est devenu un *effet de consécration*. Qu'il s'agisse d'une conséquence de la régularité analogique de la langue de laquelle il est tributaire comme chez Condillac, ou purement d'un effet du hasard comme chez Helvétius, les causes de l'excellence et de la distinction du génie sont au fond moins importantes que leurs effets bénéfiques pour la communauté. Privé de sa nature, le génie se conçoit dans une perspective essentiellement politique, il s'inscrit dans une histoire qui est celle de sa nation, et la saillie irrégulière qu'il représente au sein de cette histoire, la discontinuité de sa soudaine et inexplicable apparition, est bientôt intégrée dans la régularité même de l'Histoire qu'il contribue à écrire. Car l'histoire des nations s'écrit avec les noms propres des génies qui ont contribué à achever son progrès : tel est le véritable monument du génie.

Cependant, si on se place dans la perspective inverse, le génie met aussi à l'épreuve le sensualisme. Après avoir déterminé la régularité générale qui régit les mécanismes de la connaissance, que Condillac a appelée la règle de l'analogie, la difficulté est de justifier l'apparition du nouveau et de l'inconnu. On l'a vu, si le génie ne se caractérise plus comme une nature ou comme une disposition particulières, c'est parce qu'il se conçoit davantage en fonction des effets de ses œuvres eu égard à la communauté dans laquelle elles s'inscrivent. Deux critères déterminent la valeur de ces œuvres : l'utilité et la nouveauté (et on voit combien le modèle développé par Condillac et Helvétius est celui du génie philosophique). Si le génie se distingue des autres hommes, c'est par sa capacité d'invention. Tout le problème consiste à déterminer si les mécanismes psychologiques de l'invention sont

les mêmes que ceux qui régissent la production usuelle de la connaissance, ou s'ils s'en distinguent. Dans les deux cas qui ont été analysés, le mécanisme est le même : une association d'idées peut aussi bien reproduire le connu qu'inventer des combinaisons nouvelles. Dès lors, ce qui distingue les opérations du génie est soit une pratique méthodique de l'analogie (Condillac), soit une attention suivie animée par un désir de gloire (Helvétius), mais jamais un type particulier d'opérations qui distingue le génie du reste des hommes.

Cette *désacralisation* des opérations par lesquelles le génie produit de la nouveauté dans la régularité des connaissances est la conséquence de la démocratisation du processus de l'entendement qui conduit à l'invention. Celui-ci n'est plus défini, par analogie avec le pouvoir du Créateur, comme un pouvoir productif et générateur, mais comme une *méthode* qui conduit à la découverte, pour autant qu'elle soit menée avec régularité. Mais il n'est pas certain, nous avons commencé à le constater avec les critiques de Diderot, que cette régularité, qui avance « de proche en proche », la méthode analytique, rend suffisamment compte du processus inventif qui permet au génie de produire des œuvres à la fois exceptionnelles et exemplaires. Il faut donc approfondir le problème de la *mécanique de la découverte*.

Chapitre IX – La mécanique de la découverte

*C'est une machine à réflexion, comme le métier
à bas est une machine à ourdissage.*

Diderot, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme* [1773]

Le génie excède les systèmes sensualistes pour la même raison qu'il excédait la régularité poétique : aucune *loi* ne peut en régir les écarts, ni tenir compte de ses saillies et de sa discontinuité, simplement parce que les inventions ou les découvertes du génie sont *autonomes*, au sens où elles constituent leur propre régularité. La progression analytique est la régularité par laquelle Condillac et Helvétius, en héritiers de l'associationnisme lockéen, ont tenté d'inscrire le processus de la découverte dans le fonctionnement général de l'entendement. Dans ce système, l'homme de génie procède peut-être *mieux* que le reste des hommes pour parvenir aux découvertes, mais ce processus emprunte le chemin commun de toutes les réflexions. Ainsi, la nouveauté de leurs découvertes, qui distingue fondamentalement les génies du commun, n'est pas le produit d'une aptitude particulière, mais la simple application systématique d'une méthode, d'un progrès régulé et attentif des connaissances jusqu'à l'invention de connaissances nouvelles. Nous avons eu l'occasion de constater la scientificité de ce modèle, auquel le génie artistique ne s'adapte que difficilement : peut-on en effet appeler *découvertes* les œuvres du génie poétique ou pictural ? Par ailleurs, l'associationnisme peut être considéré comme un modèle efficace pour rendre compte du processus général de la pensée, lequel se conçoit essentiellement comme une comparaison qui évalue entre eux les objets de la connaissance. Qu'en est-il cependant de ce qui *reste* à découvrir ? Comme la comparaison des idées relève de l'expérience, et qu'on ne peut comparer que des objets qui nous sont connus, il semble nécessaire de complexifier ce modèle pour expliquer comment il est possible de *devancer* l'expérience dans le processus de l'invention.

La question est donc de savoir (en restant dans le cadre précis de la mise à l'épreuve réciproque du génie et du sensualisme) si la théorisation du génie demande de concevoir, d'une part, un modèle de pensée distinct, qui permet de rendre compte des opérations psychologiques propres au génie, et d'autre part, conséquemment, un

mode de sensibilité distinct, puisque toutes les opérations de l'entendement trouvent leur origine dans la perception des sens. Dès lors, le modèle de fonctionnement servant à décrire le processus général de l'entendement ne serait pas adapté au génie. C'est-à-dire qu'à travers lui, l'exemplarité de ce modèle devrait admettre une exception – une exception elle-même exemplaire –, ce qui reviendrait à invalider la pertinence du modèle à rendre compte de l'exception. Ou encore, il faudrait affirmer que tous les hommes pensent avec la même régularité et ne se distinguent qu'après coup, par les *effets* de leurs œuvres. Tel est le résultat de cette double mise à l'épreuve : soit le génie montre que le modèle ne rend pas compte de tous les processus de l'entendement, soit le modèle montre que le génie obéit aux mêmes lois que l'ensemble des hommes, et ne s'évalue que comme *effet de réception*, et non pas comme *cause des inventions*.

Le problème dépasse cependant la seule question de la *nature* du génie, qu'Helvétius rejetait comme relevant d'un innéisme¹ : il concerne également la manière dont on conçoit le processus qui préside aux découvertes. Trois hypothèses sont envisageables : soit on stipule que les découvertes se font uniquement par hasard (ce que même Helvétius n'admet pas tout à fait : il y a chez lui une certaine disposition, l'attention, qui *favorise* le hasard) ; soit on considère que les découvertes sont le fruit d'une rigoureuse régularité, d'une analyse suivie qui procède « de proche en proche » (là encore, Condillac montrait que cette régularité elle-même, l'analogie de la langue, demande à être légèrement *dépassée*), soit on admet que les inventions procèdent par sauts et par écarts, et sont le résultat d'un processus qui ne peut se réduire à l'analyse, sans toutefois être impossible à régulariser après coup, comme ce serait le cas pour le hasard.

¹ Comme on le verra à travers les analyses de Diderot, cela n'est pas une conséquence du sensualisme, qui peut très bien admettre un principe de distinction physiologique entre les hommes, ce qui a bien entendu des conséquences variables sur le fonctionnement des opérations de l'entendement.

A) Les sauts de l'analogie

1. La régularité de l'analyse

Condillac concevait la relation analogique entre les idées essentiellement comme une relation de ressemblance, qu'il assimilait à la méthode analytique. Il faut remonter l'histoire de la combinaison de nos idées par le moyen de l'analyse, de manière à parvenir au socle de la sensation. Depuis cette origine, il s'agit de parcourir rigoureusement le chemin naturel de la connaissance en suivant l'analogie entre les idées. La méthode condillacienne est une refondation qui vise à *retrouver* la juste analogie, de manière à éviter les fausses liaisons entre les idées, c'est-à-dire les *sauts* qui se produisent lorsque l'on s'écarte de la progression par ressemblance.

De façon similaire, on a vu que, pour Helvétius, faire des découvertes et retrouver, par une analyse après coup, le processus qui a permis d'y conduire, relèvent de la même opération de l'entendement, l'analyse, à la différence que la découverte, étant donnés les nombreux tâtonnements qu'elle implique, demande une attention plus grande de la part de l'inventeur.

Dans l'un et l'autre cas, l'analyse est la méthode qui conduit à la découverte. L'association des idées, qui est la manière par laquelle l'entendement acquiert de nouvelles connaissances, doit se limiter aux conjointures, et éviter les écarts trop grands entre les idées comparées. Une association d'idées trop éloignées présente le risque d'instituer entre elles un lien artificiel, ce qui est la source des erreurs. L'analogie est ainsi associée à l'analyse, dans la mesure où une juste association entre les idées prend son origine dans les idées simples de la sensation, et se complexifie par degrés et par cumul. De même, dans l'*Encyclopédie*, l'analyse est décrite comme « la méthode qu'on suit pour découvrir la vérité » ; mais cela ne va pas, encore une fois, sans une redéfinition :

Par cette méthode, on passe du plus composé au plus simple ; au lieu que dans la synthèse, on va du plus simple au plus composé. Comme cette définition n'est pas des plus exactes, on nous permettra d'en substituer une autre. L'*analyse* consiste à remonter à l'origine de nos idées, à en développer la génération & à en faire différentes compositions ou décompositions pour les comparer par tous les côtés qui peuvent en montrer les rapports. L'*analyse* ainsi définie, il est aisé de voir qu'elle est le vrai secret des découvertes. Elle a cet avantage

sur la synthèse, qu'elle n'offre jamais que peu d'idées à la fois, & toujours dans la gradation la plus simple. Elle est ennemie des principes vagues, & de tout ce qui peut être contraire à l'exactitude & à la précision. Ce n'est point avec le secours des propositions générales qu'elle cherche la vérité : mais toujours par une espèce de calcul, c'est-à-dire, en composant & décomposant les notions pour les comparer, de la manière la plus favorable, aux découvertes qu'on a en vûe¹.

Par le moyen de cette redéfinition, qui est aussi une « substitution », l'analyse prend la place de la synthèse. Cette dernière est par ailleurs réduite à n'être qu'une *mauvaise méthode*, héritant des critiques adressées à la topique (profusion encombrante des lieux, stérilité, etc.²), tout en étant accusée d'être la cause des erreurs des philosophes innéistes, qui confondent les définitions et les principes (tel Descartes). C'est donc par une « gradation simple », par une « espèce de calcul », que l'esprit compare les idées selon le jour le plus favorable pour les découvertes qu'il a « en vûe ». Ainsi sommes-nous toujours assurés de demeurer strictement dans le domaine de l'expérience, qui est le critère de vérité absolu. On peut d'emblée se demander si une découverte que l'on a « en vûe » est véritablement une découverte, et s'il ne s'agit pas plutôt de l'analyse du procédé par lequel on y est parvenu.

Comme « méthode pour *trouver* la vérité³ », l'analyse est une régulation de l'invention (principalement dans le domaine des sciences) qui se définit en opposition à l'ancienne topique rhétorique, mais comme méthode, elle répond au fond à la même logique de régularité : qu'il s'agisse de réduire l'abondance au lieu adéquat ou de combiner les idées simples de telle sorte qu'on en arrive à de nouvelles combinaisons, l'invention doit obéir à des lois, qui par définition, sont reproductibles. Dès lors, toujours dans le cadre de ce système, l'invention et la découverte ne sont pas tant le fruit du génie, que de la régularité à laquelle ils obéissent.

¹ Abbé Yvon, article « Analyse, *logique* », *Encyclopédie, op. cit.* La section *Logique* de cet article est largement empruntée à Condillac, en particulier à la dernière section de son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*.

² C'est ce qu'on peut constater par exemple dans l'article « Topique » de l'*Encyclopédie*, non signé : « La *topique* est reléguée dans les écoles, & les grands orateurs ne suivent pas cette route pour arriver à la belle éloquence. » Sur le déclin de la topique comme méthode d'invention oratoire, voir l'article d'Emmanuel Bury, « Vers une atrophie de l'*inventio* topique à la fin du XVII^e siècle », *XLVII^e Congrès de l'AIEF*, 16 juillet 1996, Cahiers de l'AIEF, 1997, p. 95-108.

³ L'expression est tirée de l'article « Méthode » de l'*Encyclopédie*.

Cependant, entre les objets de l'expérience et ceux qu'il reste à découvrir, il pourrait bien être une sorte de *saut* : toute la question serait de savoir comment s'accomplit ce saut.

2. L'irrégularité des découvertes

La régularité par laquelle les différentes théories associationnistes ont tenté de normer le processus de la découverte a fait l'objet de nombreuses critiques de la part de Diderot, lesquelles mettent en lumière la part d'inconnu et de supposition inhérente à toute démarche inventive. « Est-ce que l'on sait où l'on va⁴ ? » : telle pourrait être, ramassée en un paradoxe sceptique, la question posée à tout systématisme qui tente de déterminer une méthode d'invention, une règle à suivre pour parvenir aux découvertes.

C'est en particulier dans cet esprit qu'est formulée la critique adressée à Helvétius, à l'occasion de la *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme*⁵. Les conclusions radicales de la philosophie d'Helvétius, l'influence de l'éducation sur le génie, le rôle des sens dans la formation des idées, celui du hasard dans la découverte des idées nouvelles, sont certes réfutées point par point, mais cet exercice est avant tout l'occasion de mettre en jeu, dans un dialogue fictif avec les propos d'Helvétius parfois adaptés à loisir⁶, une pensée du génie en constante mutation⁷.

⁴ On reconnaît l'une des questions de l'*incipit* de *Jacques le fataliste et son maître* : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? » Voir *Jacques le fataliste*, in *Œuvres complètes*, t. XXIII, éd. Jacques Proust, Paris, Hermann, 1981, p. 23.

⁵ Diderot, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme*, *op. cit.* p. 596. Sur Diderot lecteur d'Helvétius, voir en particulier Georges Benrekassa, « Diderot, Observations sur la Lettre sur l'homme et ses rapports de Hemsterhuis et Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, No. 43, 2008, p. 162-174 ; Gerhardt Stenger, « Diderot lecteur de L'Homme : une nouvelle approche de la Réfutation d'Helvétius », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1984, n°228, p. 267-289 ; George Creighton, « Man and Mind in Diderot and Helvétius », *PMLA*, Modern Language Association, Vol. 71, No. 4, 1956, p. 705-724.

⁶ C'est ce que fait remarquer Gerhardt Stenger, dans son article « Diderot lecteur de *L'Homme* : une nouvelle approche de la *Réfutation d'Helvétius* » cité, en particulier aux pages 283-289.

⁷ Sur la question du génie chez Diderot, on consultera en particulier, Marie-Hélène Chabut, *Denis Diderot : Extravagance et génialité*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, « Faux titre », 1998, Herbert Dickmann, « Diderot's conception of Genius », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 2, No. 2, 1941, p.

a. « *Esprit d'invention* », « *esprit de méthode* »

Par-delà ces différends de fond, l'enjeu de la *Réfutation* est de proposer une autre manière de philosopher, dont on trouve déjà les prémices dans les *Réflexions sur le livre De L'Esprit par M. Helvétius*, à travers l'opposition entre l'« esprit d'invention » et l'« esprit de méthode » :

L'esprit d'invention s'agite, se meut, se remue d'une manière déréglée ; il cherche. L'esprit de méthode arrange, ordonne, et suppose que tout est trouvé... Voilà le défaut principal de cet ouvrage. Si tout ce que l'auteur a écrit eût été entassé comme pêle-mêle, qu'il n'y eût eu que dans l'esprit de l'auteur un ordre sourd, son livre eût été infiniment plus agréable, et, sans le paraître, infiniment plus dangereux...⁸

Cette critique concerne à la fois la portée de la philosophie et une certaine attitude à l'égard de la vérité, qu'il s'agit de chercher ou bien de prétendre avoir trouvée. Plus précisément, la « méthode » ne va pas assez vite, et au lieu d'« entrer furtivement dans l'âme de son lecteur », elle tente d'y accéder de « vive force » ; elle « ôte à tout l'air de liberté et de génie ». Diderot invite donc Helvétius à philosopher plus négligemment, en particulier en ce qui concerne la manière de parvenir aux découvertes : nulle méthode jamais ne réduira la découverte à une régularité. L'esprit de méthode ne présente pas seulement l'inconvénient d'être moins efficace (et dangereux) du point de vue de la rhétorique : en supposant avoir trouvé, peut-être s'empêche-t-il de le faire. Il ne suffit pas, comme le fait la méthode, de « mettre en ordre » les données de l'expérience : l'invention demande une liaison plus ténue, si « déliée » en apparence que l'inventeur, comme Jacques et son maître, avance sans savoir où il va :

Mais qu'entrevoit-on quand on conjecture, quand on ignore le terme de sa route, quand la vérité cherchée est à l'extrémité de cette route, quand, tortueuse ou droite, on est incertain si on pourra la suivre

151-182 ; Margaret Gilman, « Imagination and creation in Diderot », *Diderot Studies*, II, éd. Otis Fellows, Syracuse University Press, 1952, p. 200-220 ; Kineret S. Jaffé, « The Concept of Genius : Its Changing Role in Eighteenth-Century French Aesthetics », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 41, No. 4, 1980, p. 579-599.

⁸ Diderot, *Réflexions sur le livre De l'Esprit par M. Helvétius*, in *Œuvres complètes*, t. IX, op. cit., éd. Jean Varloot, p. 311.

jusqu'au bout, quand en la suivant jusqu'au bout on n'y rencontre qu'une illusion, son fantôme⁹ ?

b. Le lien et la conjecture

Tout le problème de l'invention philosophique est que l'on ne voit pas l'objet recherché. Il faut donc « conjecturer », c'est-à-dire « fonder un jugement sur des preuves qui n'ont qu'un certain degré de vraisemblance », « sur des circonstances dont l'existence n'a pas une liaison assez étroite avec la chose qu'on en conclut, pour qu'on puisse assurer positivement que les unes étant, l'autre sera ou ne sera pas¹⁰ ». Comme l'homme qui invente ne peut savoir ce qu'il trouvera, et qu'il ne peut avoir l'objet de ses recherches « en vuê » pour la simple raison qu'il ne l'a pas encore trouvé, il n'est pas juste de décrire l'analogie comme une relation de *proximité*. Certes, selon Diderot, l'invention peut très bien se décrire comme une relation analogique entre les données de l'expérience ; mais il est nécessaire de complexifier ce modèle analogique, pour rendre compte du *saut* accompli par l'inventeur qui parvient à la découverte. Les liens qu'il doit faire entre les données de son expérience, entre les différentes idées de son esprit, ne peuvent se limiter à être des liens solides de proximité : la conjecture implique de faire des rapprochements d'objets en apparence très éloignés, *et qui s'avèrent liés*. L'objet de l'invention est ce lien, ce rapport tissé entre des objets en apparence éloignés. Si « tout est lié » et qu'il « n'est point de sauts dans la nature », l'objet de la recherche scientifique est de déterminer quels types de liens unissent les phénomènes ; mais la méthode de cette recherche doit pour ce faire procéder par sauts – au risque de tirer trop loin le fil des analogies.

Ainsi, la conjecture est une hypothèse qui doit être *suivie* d'une vérification par l'expérience, qui déterminera *a posteriori* si cela est ou n'est pas, et ce, « jusqu'à ce qu'on réussisse ou qu'on meure à la peine¹¹ ». Si Diderot conçoit, comme Helvétius, l'invention comme une association d'idées, il s'en distingue cependant en ce qui concerne les causes de cette liaison : ce qu'Helvétius attribue au hasard et à l'attention est pour Diderot le fruit de l'entendement humain. C'est que Diderot

⁹ Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, op. cit., p. 625.

¹⁰ Diderot, article « Conjecture », *Encyclopédie*, op. cit.

¹¹ Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, op. cit., p. 625.

conçoit un art de l'invention philosophique et poétique là où Helvétius voit des réunions fortuites dont l'attention tirera plus ou moins de profit, art de l'invention qui est fondé sur une tout autre manière de problématiser le génie.

c. « *Un organe d'où émanent les étonnantes différences des hommes* »

Tout au long de la *Réfutation*, Diderot s'en prend à la conception helvétienne du hasard, parce qu'elle représente une solution trop étroite à deux problèmes d'autant plus complexes qu'ils sont en eux-mêmes liés : celui de la nature du génie et celui de l'invention. La « fiction » de l'homme « communément bien organisé », par laquelle Helvétius posait le principe de l'égalité naturelle, est intenable pour Diderot. C'est que dans son sensualisme, Helvétius a volontairement omis de considérer le cerveau comme organe fédérateur des sens, pour la raison qu'aucun physiologiste n'a pu expliquer son fonctionnement de manière empirique. Mais cette omission a des conséquences graves, selon Diderot. C'est par la seule société des sens que se forment les idées de l'entendement. En effet, dans un feint dialogue avec l'auteur de *l'Homme*, il demande :

Où est le lien de cette société ; comment l'œil se fait-il entendre à l'oreille, l'oreille au nez, le nez au palais, le palais au toucher ? Où est leur truchement ? ... Dans tout l'animal. ... Dans ses pieds ? Mais on coupe les pieds à l'homme sans l'abrutir. Il n'y a pas un de ses membres dont je ne puisse le priver, sans conséquence pour son jugement et pour sa raison, si vous en exceptez la tête¹².

L'œil voit, l'oreille écoute, etc., et le cerveau, recevant ces diverses impressions, les mémorise et les compare – de manière plus ou moins *juste*. En admettant que le cerveau soit l'organe propre aux combinaisons et à la formation des idées, il devient difficile de défendre que les hommes naissent avec une égale aptitude à l'esprit. Certes, on pourrait soutenir que, puisque l'inégale perfection des sens n'a pas assez d'effet sur l'esprit pour que nous devions en tenir compte, il devrait en aller de même pour le cerveau. Mais Diderot prévient d'avance cet argument : le moindre vaisseau rompu, la moindre piqûre, le moindre embarras ont pour l'esprit des conséquences énormes : « Une légère altération dans le cerveau réduit un homme de

¹² Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 575.

génie à l'état d'imbécillité¹³. » Ainsi pouvons-nous supposer que les différentes complexions imparties à la naissance, qui altèrent la configuration cérébrale de mille façons possibles, déterminent les différentes aptitudes à l'esprit. Diderot conclue donc : « Je crains bien que vous n'ayez négligé dans votre calcul les deux principaux ressorts de la machine : la cervelle et le diaphragme¹⁴. »

Le cerveau étant le siège où s'effectuent les combinaisons par lesquelles se forment les idées, la facilité à effectuer ces combinaisons, leur nombre et leur justesse dépendent de sa complexion. Diderot maintient ainsi le déterminisme physiologique qu'Helvétius s'était efforcé de nier, sans toutefois avoir recours à une théorie des climats comme le faisait Dubos : il n'est pas chez Diderot de principe régulateur qui organise historiquement la naissance des grands hommes ; seule demeure la saillie non régularisable du génie.

Les conclusions du traité *De l'Homme* sur l'importance de l'éducation et du hasard à l'égard du génie ne sont cependant pas totalement rejetées sous le prétexte de ce déterminisme, mais il importe de ne pas confondre la cause et l'effet : seul le génie est en mesure de saisir les combinaisons possibles que le hasard présente sans cesse (puisque dans l'Univers, tout est lié). Le hasard est une étincelle qui, lorsqu'elle le rencontre, enflamme le baril de poudre qu'est le génie. Prétendre que c'est à l'inverse l'étincelle qui fait la poudre est aussi faux que de dire que c'est la poudre qui fait l'étincelle : là où Helvétius voyait une relation de cause à effet, Diderot prétend rétablir l'ordre des influences. Il n'y a donc que le génie qui soit en mesure de faire, à partir des objets que le hasard présente à nos sens, une combinaison juste, une association productive, et ce génie ne dépend pas de causes externes à l'homme, comme l'éducation ou les circonstances politiques, mais d'une certaine complexion physiologique qu'il apporte dès la naissance ; et ce génie dépend, vraisemblablement, de la bonne configuration de l'organe qui préside à toutes les sensations, qui les compare et les distingue, le cerveau :

¹³ Diderot, *Réflexions sur De l'Esprit*, *op. cit.*, p. 308.

¹⁴ Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 615. Le diaphragme est décrit plus loin dans le texte comme « le siège de toutes nos peines et de tous nos plaisirs », et comme « ses oscillations ou crispations sont plus ou moins fortes dans un être que dans un autre », c'est une différence de diaphragme qui fait les êtres froids ou sensibles. Voir *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, p. 577-578.

Vous avez négligé l'examen d'un organe sans lequel la condition des autres, plus ou moins parfaite, ne signifie rien, organe d'où émanent les étonnantes différences des hommes, relativement aux opérations intellectuelles.

Ne parlez plus de hasards ; il n'en est point d'heureux ou féconds pour les têtes étroites. [...] Ne me parlez pas davantage d'attention forte et continue ; les têtes faibles en sont incapables¹⁵.

Le cerveau est, avec le diaphragme (organe de la sensibilité¹⁶), l'un des deux « principaux ressorts de la machine » qu'est l'homme : comme principe fédérateur des sensations, lui seul permet l'exercice de la mémoire et la combinaison des idées. Ainsi, l'araignée, au centre de sa toile.

3. Le clavecin pensant et l'araignée, ou les analogies de l'analogie

Le matérialisme sensualiste de cette théorie de la connaissance qui est uniquement fondée sur l'expérience et l'éducation présente en outre une difficulté qu'Helvétius ne semble pas avoir vue, et que Diderot tient à mettre en évidence, et pour cause, puisqu'elle fait partie de la discussion de l'*Entretien entre d'Alembert et Diderot*, dont on situe la rédaction quelque cinq ans plus tôt¹⁷. Cette difficulté se formule en ces termes : comment peut-on expliquer que la matière sente et juge tout à la fois ?

« *Sentir c'est juger* ». Cette assertion, comme elle est énoncée, ne me paraît pas rigoureusement vraie. Le stupide sent, mais peut-être ne juge-t-il pas. L'être totalement privé de mémoire sent, mais il ne juge pas ; le jugement suppose la comparaison de deux idées. La difficulté consiste à savoir comment se fait cette comparaison, car elle suppose deux idées présentes. Helvétius aurait coupé un terrible nœud, s'il nous avait expliqué bien clairement comment nous avons deux idées présentes à la fois, ou comment ne les ayant pas présentes à la fois, cependant nous les comparons¹⁸.

Ce problème posé par Diderot à la philosophie sensualiste nous permet de mieux interroger la manière dont se produisent les idées en général, et d'identifier

¹⁵ Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, op. cit., p. 576.

¹⁶ Sur la « sensibilité du diaphragme », voir la *Réfutation d'Helvétius*, p. 577-578.

¹⁷ Voir la Notice préliminaire de l'édition du *Rêve de d'Alembert* par Jean Varloot, dans les *Œuvres complètes* de Diderot, Tome XVII, éd. Georges Dulac, Paris, Hermann, 1987, p. 25-26.

¹⁸ Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, op. cit., p. 521-522.

comment s'en distinguent les découvertes. Il s'agit ainsi d'appréhender le génie dans sa *mécanique* même, par nature différente du processus général de l'entendement.

a. La sensibilité générale de la matière et le modèle analogique

Dans l'*Entretien*, la question de la sensibilité générale de la matière débattue entre les personnages fictifs de DIDEROT et D'ALEMBERT¹⁹ les conduit à s'interroger sur le passage de l'être sentant à l'être pensant. Il ressort de ce dialogue que l'être sentant a conscience de lui-même en vertu de la mémoire de ses actions. La mémoire est elle-même définie comme une *faculté de l'organisation* par laquelle un être qui sent, « lie les impressions qu'il reçoit, forme par cette liaison une histoire qui est celle de sa vie, et acquiert la conscience de lui, [...] nie, [...] affirme, [...] conclue, [et] pense²⁰ ». C'est donc à propos de cette liaison d'impressions que D'ALEMBERT mentionne la même difficulté soulevée plus tard par Diderot dans la *Réfutation*, difficulté que pose le refus d'une différence de substance entre l'instance de la sensation et celle du jugement et de la conscience :

Il me semble que nous ne pouvons penser qu'à une seule chose à la fois ; et que pour former, je ne dis pas ces énormes chaînes de raisonnements qui embrassent dans leur circuit des milliers d'idées, mais une simple proposition, on dirait qu'il faut avoir au moins deux choses présentes, l'objet qui semble rester sous l'œil de l'entendement, tandis qu'il s'occupe de la qualité qu'il en affirmera ou niera²¹.

D'ALEMBERT emploie l'image traditionnelle de l'œil de l'entendement pour faire remarquer que l'on ne peut considérer en même temps deux objets, celui qui est perçu par les sens, et le jugement qui est porté sur lui. Si, d'autre part, on compare, par exemple, la pensée au modèle de la voix, il peut sembler impossible de concevoir en même temps deux idées, comme il nous est impossible de prononcer deux mots à la fois.

¹⁹ La sensibilité est-elle « propriété générale de la matière », ou « produit de l'organisation » ? C'est en particulier à cette question que tentent de répondre les dialogues qui constituent le *Rêve de d'Alembert*. De ce champ si riche, je ne retiendrai que ce qui concerne plus immédiatement la question de l'analogie et du génie. Pour un résumé de cette question fréquemment soulevée par Diderot et par la philosophie matérialiste en général (dans une explication moniste de la pensée et du vivant), voir la présentation de Colas Duflo au *Rêve de d'Alembert*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 11-46.

²⁰ Diderot, *Entretien entre D'Alembert et Diderot*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 100.

²¹ *Ibid.*

Afin de sortir de cette impasse, il faut employer un autre modèle pour concevoir la pensée. La comparaison est célèbre, c'est celle de la « fibre des organes » à des « cordes vibrantes sensibles », qui conduit DIDEROT à affirmer que l'homme est un *clavecin sensible* doué de mémoire. À la mélodie qu'implique la pensée comparée à l'univocité de la voix ou du regard, l'image du clavecin propose plutôt une pensée *harmonique* :

La corde vibrante et sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée. C'est cette oscillation, cette espèce de résonance nécessaire qui tient l'objet présent, tandis que l'entendement s'occupe de la qualité qui lui convient²².

Non seulement cette comparaison permet de comprendre comment procède le cerveau pour effectuer une opération fort simple, une « simple proposition » comme celle de juger de la qualité d'un objet, elle permet aussi de rendre compte des opérations les plus complexes de l'entendement :

Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres ; et c'est ainsi qu'une première idée en rappelle une seconde, ces deux-là une troisième, toutes les trois une quatrième, et ainsi de suite *sans qu'on puisse fixer la limite* des idées réveillées, enchaînées, du philosophe qui médite ou qui s'écoute dans le silence de l'obscurité. *Cet instrument a des sauts étonnants* ; et une idée réveillée va faire quelquefois frémir une harmonique qui en est à un intervalle incompréhensible. Si le phénomène s'observe entre des cordes sonores, inertes et séparées ; comment n'aurait-il pas lieu entre des points vivants et liés ; entre des fibres continues et sensibles²³?

Ce que D'ALEMBERT nomme les « énormes chaînes de raisonnements » s'explique donc par une sympathie entre les idées, qui s'éveillent l'une l'autre en vertu d'un rapport qui les unit. DIDEROT précise que deux types de rapports sont possibles. Les premiers sont *conjointes* et *sylogistiques*, et leurs conséquences sont « tirées par la nature », soit de façon nécessaire, soit de façon contingente. Tels sont les rapports décrits précédemment par Condillac et Helvétius, qui composent selon eux l'essentiel des opérations de l'entendement dans sa recherche de la vérité. Il y a cependant un second type de rapports, qui sont dits *disjoints* et *analogiques*. Les

²² *Ibid.*, p. 101.

²³ *Ibid.*, p. 101-102 ; mes italiques.

conséquences de ce type de rapports, le produit du calcul qu'il induit, sont *projetées* à partir d'un terme, qu'il soit imité de la nature ou *supposé* répondre à ses règles. Ce deuxième type de rapports, analogique, est décrit, « dans les cas les plus composés », comme une « règle de trois qui s'exécute dans l'instrument sensible ». Le quatrième terme de cette règle de trois comporte la particularité qu'il n'a pas nécessairement de corollaire dans le monde sensible, « c'est une quatrième corde harmonique et proportionnelle à trois autres dont l'animal [le clavecin sensible] attend la résonance qui se fait toujours en lui-même, mais qui ne se fait pas toujours en nature²⁴ ».

On peut d'emblée remarquer combien la définition diderotienne de l'analogie se distingue des définitions qu'en donnait un Condillac, mais également de celle qu'en donnent Dumarsais et l'Abbé Yvon dans l'*Encyclopédie*, où l'on peut lire en effet :

Analogie signifie [...] la relation, le rapport ou la proportion que plusieurs choses ont les unes avec les autres, quoique d'ailleurs différentes par des qualités qui leur sont propres. Ainsi le pié d'une montagne a quelque chose d'analogue avec celui d'un animal, quoique ce soient deux choses très-différentes²⁵.

L'analogie, lit-on encore dans le même article, peut servir à rapprocher des objets différents, dans la mesure où ils ont en commun une qualité qui les lie malgré leur différence. Mais elle a aussi une certaine utilité épistémologique, puisque c'est par analogie que l'on peut créer de nouveaux noms ou expliquer ceux qui ont quelque obscurité ; par elle on peut aussi déduire certaines vérités en fonction d'une uniformité des phénomènes de la nature ; enfin, elle est utile parce qu'elle effectue un raisonnement en raccourci qui épargne beaucoup de discussions superflues. Cependant, le raisonnement par analogie, s'il peut servir à expliquer ou à éclaircir certains phénomènes, ne peut constituer le fondement d'une démonstration, puisqu'il

²⁴ Diderot, *Entretien*, *op. cit.*, p. 110.

²⁵ Dumarsais et l'Abbé Yvon, article « Analogie », in *Encyclopédie*, *op. cit.* Sur l'analogie chez Diderot, voir Anne Beate Maurseth, « Le règle de trois : l'analogie dans le *Rêve de D'Alembert* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 34, 2003, p. 165-183 ; Pierre Saint-Amant, *Diderot – Le labyrinthe de la relation*, Paris, Vrin, 1984 ; Mitia Rioux-Beaulne, « Imagination et invention chez Diderot », *Revue canadienne d'esthétique*, Vol 12, 2006, http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_12/Dumouchel/Beaulne.htm, site consulté le 24 juillet 2009.

n'est fondé que sur des ressemblances, et non pas sur des observations, sur des suppositions, et non pas sur une expérience :

L'analogie est aussi un des motifs de nos raisonnemens ; je veux dire qu'elle nous donne souvent lieu de faire certains raisonnemens, qui d'ailleurs ne prouvent rien, s'ils ne sont fondés que sur l'analogie. Par exemple, il y a dans le ciel une constellation qu'on appelle lion ; l'analogie qu'il y a entre ce mot & le nom de l'animal, qu'on nomme aussi lion, a donné lieu à quelques Astrologues de s'imaginer que les enfans qui naissoient sous cette constellation étoient d'humeur martiale : c'est une erreur²⁶.

L'analogie, telle que définie par les auteurs de l'article dans *l'Encyclopédie*, est donc essentiellement un rapport de ressemblance ou de convenance que l'on trouve entre deux choses. Cette ressemblance ne repose que sur un *aspect* qu'ils ont en commun, et ne « prouve rien » en elle-même ; aussi est-elle souvent la source d'erreurs :

Une analogie tirée de la ressemblance extérieure des objets, pour en conclure leur ressemblance intérieure, n'est pas une règle infallible : elle n'est pas universellement vraie, elle ne l'est que *ut plurimum* ; ainsi l'on en tire moins une pleine certitude, qu'une grande probabilité²⁷.

Cependant, DIDEROT complexifie ce rapport simple entre deux objets, en fondant sa description de l'analogie sur le modèle mathématique²⁸ : il s'agit en effet proprement d'une *règle de trois*, dans laquelle ce qui est déduit n'est pas proprement un lien tissé entre deux objets, mais une *projection* du rapport qui les unit, qui sert à rapprocher un troisième et un quatrième termes. Dans ce sens, il s'agit d'une extension de la conception classique de l'analogie, en se définissant comme un *rapport de rapports*. Tel est le *saut* de l'invention, la mécanique de la découverte qui résonne au sein du clavecin pensant :

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Ce n'est par dire cependant que Diderot adopte la *langue des calculs* élaborée par Condillac, comme on peut le lire dans les premières mises en garde méthodologiques des *Pensées sur l'interprétation de la nature*, in *Œuvres complètes*, t. IX, *op. cit.*, p. 29 : « on voit que les mathématiques, transcendantales surtout, ne conduisent à rien de précis sans l'expérience ; que c'est une espèce de métaphysique générale où les corps sont dépouillés de leurs qualités individuelles ; et qu'il resterait au moins à faire un grand ouvrage qu'on pourrait appeler *l'Application de l'expérience à la géométrie*, ou *Traité de l'aberration des mesures*. » L'analogie, telle que la décrit Diderot, roule précisément sur les qualités individuelles des choses, et non sur leurs abstractions.

L'analogie dans les cas les plus composés n'est qu'une règle de trois qui s'exécute dans l'instrument sensible. Si tel phénomène connu en nature est suivi de tel autre connu en nature, quel sera le quatrième phénomène conséquent à un troisième, ou donné par la nature, ou imaginé à l'imitation de nature ?

Entre ce qui est donné par la nature et ce qui en est imaginé, se trouve la différence entre l'analogie philosophique et l'analogie poétique. Pour la seconde, les exemples, tirés de la fable, sont relativement simples :

Si la lance d'un guerrier ordinaire a dix pieds de long, quelle sera la lance d'Ajax ? Si je puis lancer une pierre de quatre livres, Diomède doit remuer un quartier de rocher ; les enjambées des dieux et les bonds de leurs chevaux seront dans le rapport imaginé des dieux à l'homme²⁹.

Il en va autrement de l'analogie philosophique : la quatrième corde du clavecin pensant peut aussi n'être qu'une *conjecture* de ce qui se produit dans la nature, un être d'analogie, le résultat d'une combinaison entretenant un rapport lointain, étonnant, avec l'expérience de la nature. C'est précisément le rôle de l'expérience de vérifier le bien fondé de cette projection analogique, de valider la supposition. Si la quatrième corde vibre en effet en concordance avec ce qui se produit dans la nature, il s'agira d'une découverte : la découverte d'un réseau de liens jusqu'alors inédit, une vérité ; si ce rapport ne se concrétise pas, il s'agit d'une conjecture de pure imagination, le fantôme de la nature, une erreur. La *règle* de l'analogie, à l'égard de la nature qu'elle imite de plus ou moins loin, possède donc bien une régularité, mais une *régularité variable*.

b. La grappe d'abeilles et la toile de l'araignée : analogie du corps sensible et raisonnant

On retrouve dans les trois entretiens qui constituent le *Rêve de d'Alembert* un emploi généralisé de l'analogie, qui agit comme structure de raisonnement dans le processus de questionnement et de découverte philosophique. Ainsi, le texte fournit implicitement d'autres exemples d'analogies que celles, décevantes, de la lance d'Ajax et de la pierre de Diomède. Il s'agit, outre l'analogie du *clavecin pensant* qui

²⁹ Diderot, *Entretien*, *op. cit.*, p. 110.

permet de fonder une pensée analogique du *saut*, de celle de la *grappe d'abeilles*, par laquelle se conçoit comment la multiplicité d'atomes dont le corps est constitué peut se résoudre en une unité fonctionnelle³⁰, et de celle de l'*araignée*, qui permet de résoudre le problème de la conscience du moi au sein de cet « agrégat » de parties sensibles³¹. Il faut développer un peu longuement ces deux dernières analogies, d'abord parce qu'elles sont exemplaires de la manière dont Diderot conçoit la spéculation philosophique, mais surtout parce qu'elles permettent de mieux comprendre comment la notion de génie travaille, en profondeur, toute l'épistémologie diderotienne, par le biais de l'heuristique analogique.

Nous retrouvons donc, remaniées, adaptées à un tout autre contexte, les figures de l'abeille et de l'araignée que Swift avait mises en scène, anciennement ennemies jurées, à présent réunies par le moyen de l'analogie au service de l'explication du vivant et de la prospection de la pensée.

L'analogie de la « grappe d'abeilles » est proposée par D'ALEMBERT³² au milieu de l'extravagance du songe qui occupe le second entretien entre le médecin BORDEU et Mlle DE LESPINASSE. C'est l'état fiévreux du géomètre qui lui permet de proposer cette analogie, qui contribue à résoudre en partie les conséquences du problème moniste posé par DIDEROT lors du premier entretien : comment en effet ramener à l'unité l'amas d'atomes et d'organes qui constituent la machine humaine, sans recourir au principe d'une substance différente (l'âme, par exemple) ?

³⁰ Cette analogie est développée par Mlle DE L'ESPINASSE et BORDEU, dans le second entretien du *Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 120-123.

³¹ Sur les deux analogies de la grappe d'abeilles et de l'araignée, voir Colas Duflo, *Diderot philosophe*, Paris, Champion, 2003, p. 224-254.

³² Colas Duflo, dans son commentaire en note au *Rêve de d'Alembert*, fait remarquer que Bordeu et Maupertuis avaient, avant Diderot, comparé l'homme à un essaim d'abeilles, ce qui peut se lire dans l'article « Observation » de l'*Encyclopédie* par Ménuret : (je cite d'après la note de Duflo) « Un médecin célèbre (M. de Bordeu) et un illustre physicien (M. de Maupertuis) se sont accordés à comparer l'homme envisagé sous ce point de vue lumineux et philosophique [« cette sympathie dans tous les mouvements animaux » (jap)] à un groupe d'abeilles qui font leurs efforts pour s'attacher à une branche d'arbre, on les voit se presser, se soutenir mutuellement, et former une espèce de tout, dans lequel chaque partie vivante à sa manière, contribue par la correspondance et la direction de ses mouvements à entretenir cette espèce de vie de tout le corps, si l'on peut appeler ainsi une simple liaison d'actions. » Voir son édition du *Rêve de d'Alembert*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 196, n. 60. La circulation de cette analogie montre bien que le paradigme dans lequel l'abeille était fixé a changé de forme : d'animal individualisé et butineur qu'il était, le voici agrégat d'individus particuliers que l'on prendrait pour un animal unifié ; représentant tout d'abord allégoriquement la bonne manière d'imiter les anciens, la grappe d'abeilles figure par analogie l'homogénéité de l'animal composé de mille individus agissant en corps.

Avez-vous quelquefois vu un essaim d'abeilles s'échapper de sa ruche ? [...] Les avez-vous vues s'en aller former à l'extrémité de la branche d'un arbre, une longue grappe de petits animaux ailés, tous accrochés les uns aux autres par les pattes ? Cette grappe est un être, un individu, un animal quelconque³³ ...

Pince-t-on une partie de cet « animal » ? Celle-ci communiquera son émotion à toutes celles qui lui sont attachées, et ainsi de suite, jusqu'à ce que tout l'animal se meuve, comme en un seul corps. Ainsi en est-il de l'homme, à la différence que ce qui était pour la grappe d'abeilles une *contiguïté* de pattes attachées ensemble est pour lui une *continuité* d'organes qui forme un seul animal.

Cette continuité physique entre les éléments qui le composent n'explique cependant pas le *sentiment* d'unité qui fait que nous nous sentions *un*, en dépit de la pluralité d'éléments qui nous constituent. C'est en cet endroit que l'analogie de l'araignée vient ajouter à celle de l'abeille.

Bien que cette seconde analogie entretienne elle-même une relation analogique avec la première, elle y ajoute une idée fondamentale, en posant qu'il existe un principe fédérateur à la « grappe » d'organes qui compose la machine humaine :

MADemoiselle DE LESPINASSE

Imaginez-vous une araignée au centre de sa toile. Ébranlez un fil ; et vous verrez l'animal alerte accourir. Eh bien, si les fils que l'insecte tire de ses intestins, et y rappelle quant il lui plaît, faisaient partie sensible de lui-même ?...

BORDEU

Je vous entends. Vous imaginez en vous, quelque part, dans un recoin de votre tête, celui, par exemple, qu'on appelle les méninges, un ou plusieurs points où se rapportent toutes les sensations excitées sur la longueur des fils³⁴.

Il est, au centre du réseau qui unit tous les organes de la machine humaine, un ou plusieurs points servant à établir des *rappports*, et ce, autant au sens où sa fonction

³³ Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 120.

³⁴ Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 140. Diderot reprend cette analogie dans les *Éléments de physiologie*, où il associe la machine sensible, l'araignée, et le *métier à tisser* : « Que serait-ce qu'un métier de la manufacture de Lyon si l'ouvrier et la tireuse faisaient un tout sensible avec la trame, la chaîne, le sample et la gavassine ? Ce serait un animal semblable à l'araignée qui pense, qui veut, qui se nourrit, et ourdit sa toile. » Cité par Jacques Proust, *L'objet et le texte*, *op. cit.*, p. 182.

est de combiner et de distinguer les différentes impulsions, de juger des associations, mais aussi parce que ces opérations en constituent le *témoignage*. Cependant, ce principe fédérateur, qui prend ici la figure d'une araignée, fait lui-même partie du réseau et ne s'en distingue point essentiellement, ce qui reviendrait à ramener l'hypothèse dualiste dont le texte de Diderot tente précisément de faire l'économie. L'homme est constitué d'un réseau de nerfs ainsi qu'une toile d'araignée ; en son centre, l'animal reçoit les sensations de la périphérie, les juge, les mémorise, les compose ; et c'est cet ensemble d'opérations qui donne l'impression de l'unité du moi, de la singularité de la conscience. C'est « le rapport constant, invariable de toutes les impressions de l'origine », résume BORDEU, « qui constitue l'unité de l'animal³⁵ » ; sa mémoire, faculté spécifique de l'organe fédérateur, génère la conscience du moi, de même qu'elle rend possible toutes les opérations de l'entendement. Le rapport spécifique que le centre du réseau entretient avec sa périphérie (que ce rapport soit originel ou d'habitude) engendre les qualités propres de toute la machine - intelligence plus ou moins fine, sensibilité, vivacité, etc. Ainsi, du clavecin sentant, de la grappe d'abeilles jusqu'à l'araignée au centre de sa toile sensible, la mécanique de l'Homme se démontre par toutes sortes de réseaux d'analogies.

Le paradigme de l'araignée, comme celui de l'abeille, connaît chez Diderot une métamorphose qui est à l'image des déplacements qu'il fait subir à la notion d'analogie. L'araignée n'est pas uniquement l'analogie par laquelle Diderot réfléchit et imagine le fonctionnement de la mécanique humaine, et tente de résoudre les problèmes posés par le monisme matérialiste : entre ses infinis réseaux de fils tendus de toutes parts, l'araignée est l'animal analogique par excellence.

À titre d'exemple, on peut se souvenir de l'éloge adressé à l'ingénieur et philosophe Boulanger, qui faisait preuve, écrit Diderot, d'une « imagination forte jointe à des connaissances étendues et diverses et à une subtilité peu commune », qui lui « indiquaient des liaisons fines et des points d'analogie entre les objets les plus éloignés ». C'est peut-être d'une part en raison de l'aspect hideux de son ami, de la vie retirée et laborieuse de ses dernières années, que l'éloge de Diderot est aussi un

³⁵ *Ibid*, p. 154.

portrait du philosophe en araignée, mais c'est bien plus en raison de la prodigieuse étendue de ses connaissances, et de sa manière de philosopher :

Quelquefois je le comparais à cet insecte solitaire et couvert d'yeux qui tire de ses intestins une soie qu'il parvient à attacher d'un point du plus vaste appartement à un autre point éloigné, et qui se servant de ce premier fil pour base de son merveilleux et subtil ouvrage, jette à droite et à gauche une infinité d'autres fils et finit par occuper tout l'espace environnant de sa toile ; et cette comparaison ne l'offensait point. C'est dans l'intervalle du monde ancien au monde nouveau que notre philosophe tendait ses fils : il cherchait à remonter de l'état actuel des choses à ce qu'elles avaient été dans les temps les plus reculés. Si jamais homme a montré dans sa marche les vrais caractères du génie, c'est celui-ci³⁶.

La philosophie de Boulanger est une philosophie de l'intervalle, du saut entre l'ancien et le nouveau : telle est sa *marche* particulière, suspendue entre le plancher et le plafond de la vaste chambre de ses connaissances.

La métamorphose d'Arachné ne s'arrête donc pas à la vengeance d'Athéna, qui rappelait combien son orgueil mérite l'opprobre : sous la plume de Diderot, elle devient non seulement le centre commun de toutes les sensations, mais aussi le paradigme de la pensée analogique, laquelle ne se conçoit donc plus sous la forme d'un enchaînement de contiguïtés, mais plutôt comme un réseau de multiples continuités entrelacées.

L'homme est une machine à ourdir les idées ; le vrai caractère du génie se montre quand il tend ses réseaux dans les intervalles de la connaissance, et tisse des liens ténus au-dessus du vide, qui réunissent les phénomènes du monde. L'*Encyclopédie* est aussi un dictionnaire raisonné des métiers « mécaniques ». Ainsi, l'article « Bas » témoigne de l'admiration de Diderot pour l'ingéniosité humaine qui a conçu une machine si complexe, et si profitable pour le commerce :

Le métier à faire des *bas* est une des machines les plus compliquées & les plus conséquentes que nous ayons : *on peut la regarder comme un seul & unique raisonnement*, dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion ; *aussi regne-t-il entre ses parties une si grande dépendance, qu'en retrancher une seule, ou altérer la forme de celles qu'on juge les moins importantes, c'est nuire à tout le mécanisme.*

³⁶ Diderot, *Sur la vie et les ouvrages de Boulanger*, op. cit., p. 450 ; les italiques sont les miennes.

Elle est sortie des mains de son inventeur presque dans l'état de perfection où nous la voyons ; et comme cette circonstance doit ajouter à l'admiration, j'ai préféré le métier tel qu'il étoit anciennement, au métier tel que nous l'avons³⁷.

Le métier à bas, prodige de l'ingéniosité humaine est ainsi non seulement paradigmatique du *progrès* des connaissances techniques auquel l'homme est parvenu³⁸, mais aussi de la manière dont s'accomplit ce progrès : autant faut-il un prodigieux génie pour inventer d'un seul coup une machine aussi complexe, autant est-elle l'image même (par analogie) de la manière dont le génie procède aux découvertes, et ourdit les plus grandes inventions, comme ici, à propos de Leibniz :

C'est une machine à réflexion, comme le métier à bas est une machine à ourdissage ; c'est un être qui se plaît à méditer ; c'est un sage ou un fou, comme il vous plaira, qui fait un cas infini de la louange de ses semblables, qui aime le son de l'éloge comme l'avare le son d'un écu ; qui a aussi sa pierre de touche et son trébuchet pour la louange, comme l'autre a le sien pour l'or, et qui tente une grande découverte pour se

³⁷ Diderot, article « Bas au métier », *Encyclopédie, op. cit.*, Sur cet article, voir le commentaire de Jacques Proust, « L'article Bas de l'*Encyclopédie* », in *Langues et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Séminaire de l'École Normale Supérieure de Fontenay, Michèle Duchet et Michèle Jalley (dir.), Paris, 10-18, 1977, p. 245-291. Cet article est repris et remanié dans *L'objet et le texte, op. cit.*, p. 157-203.) L'article de Jacques Proust à proprement parler (après un extrait substantiel de l'article de Diderot) commence par cette invitation programmatique : « Je voudrais montrer aujourd'hui que le temps est venu de lire l'*Encyclopédie*. » C'est-à-dire qu'il faut la lire comme un *texte* et non seulement comme un document. Sans trop entrer dans les particularités de cet article, je préciserai seulement que Proust, en étudiant le rapport entre le texte de l'article et les planches qui servent à illustrer le fonctionnement complexe du métier à bas, met en évidence que le mode de présentation *analytique* employé par Diderot, qui procède par *assemblage d'assemblages* des diverses parties de la machine, est analogue au fonctionnement de l'*Encyclopédie* même, si on la considère du point de vue du Système figuré des connaissances humaines. Cette combinaison de combinaisons, qui va complexifiant le réseau des connaissances, est également analogue de leur histoire même (ce qu'a bien montré Condillac), de sorte que le métier à bas peut être considéré comme un *paradigme* (au sens foucauldien, au même titre que le panopticon) de l'épistémè des Lumières.

³⁸ C'est ce que remarquait déjà Charles Perrault dans les *Parallèles des Anciens et des Modernes*, Tome I, *op. cit.*, p. 52 (ce passage est cité par Diderot) : « Prenons pour exemple la machine à faire des bas de soye. Ceux qui ont assez de genie, non pas pour inventer de semblables choses, mais pour les comprendre, tombent dans un profond étonnement à la vûë des ressorts presque infinis dont elle est composée & du grand nombre de ses divers & extraordinaires mouvemens. [...] Il est bien fascheux & bien injuste qu'on ne sçache point le nom de ceux qui ont imaginé des machines si merveilleuses ; pendant qu'on nous force d'apprendre celuy des inventeurs de mille autres machines qui se presentent si naturellement à l'esprit, qu'il suffisoit d'estre venu des premiers au monde pour les inventer. » Chez le Perrault des *Parallèles*, le métier à bas, qui tient presque du prodige, est quasi le symbole du progrès des modernes, et de leur supériorité sur les anciens.

faire un grand nom et éclipser par son éclat celui de ses rivaux, l'unique et le dernier terme de son désir³⁹.

Les réseaux de fils, tendus d'un objet à l'autre, vont plus loin que la proximité des combinaisons analytiques proposées par Helvétius et Condillac ; cependant, l'ourdissage comme opération de la pensée risque de ressembler au fragile fondement de la tribune du vieillard souffleur de bulles, la pâle copie de Socrate du pays des hypothèses dans le rêve de Mangogul. L'analogie est bien une méthode heuristique, mais celle-ci ne doit pas cependant se passer de vérification par l'expérience.

4. Heuristique de l'analogie

Dans la suite de l'entretien entre M^LLE DE LESPINASSE et BORDEU, l'analogie du réseau de fils qui relie entre eux les organes de la machine humaine en vient à désigner, par un autre glissement analogique (il est souvent difficile, dans la méditation comme dans la conversation, de « *fixer la limite* des idées réveillées » par la résonance analogique), la grande conjointure du Monde, la chaîne innombrable des phénomènes, que le philosophe, le physicien, le médecin se donnent pour tâche de découvrir en *interprétant* la nature.

En découvrant des rapports jusque là ignorés entre les objets du monde, l'analogie possède un réel pouvoir heuristique chez Diderot ; cependant elle est regardée avec une certaine méfiance, puisque, en tant que figure de pensée, elle a aussi le pouvoir de *séduire* le philosophe sur une voie éloignée qui s'écarte de la nature. Il y a chez Diderot une constante tension entre l'inventivité de l'analogie et le risque d'erreur qui lui est inhérent. Ainsi, dans *De l'interprétation de la nature*, Diderot distingue deux sortes de philosophies, l'expérimentale et la rationnelle :

L'une a les yeux bandés, marche toujours en tâtonnant, saisit tout ce qui lui tombe sous les mains, et rencontre à la fin des choses précieuses. L'autre recueille ces matières précieuses, et tâche de s'en

³⁹ Diderot, *Réfutation d'Helvétius op. cit.*, p, 539. Je ne peux ici être d'accord avec Jacques Proust, qui, après avoir fait remarquer que l'image de la machine à bas a été appliquée par Diderot à Leibniz, qu'une « comparaison n'est pas raison », et que « l'image de ce nouveau centaure que serait le métier à tête d'homme n'a de valeur qu'humoristique ou poétique ». Tout au contraire, la raison procède essentiellement par comparaisons, et ne doit pas nous faire négliger la part de sérieux des analogies – qui ne doit pas faire oublier la grande raison de l'*humour*, en particulier chez le traducteur de Shaftesbury.

former un flambeau ; mais ce flambeau prétendu lui a, jusqu'à présent, moins servi que le tâtonnement à sa rivale, et cela devait être. L'expérience multiplie ses mouvements à l'infini ; elle est sans cesse en action ; elle met à chercher des phénomènes tout le temps que la raison emploie à chercher des analogies⁴⁰.

Par cette opposition, Diderot illustre le rapport incessant que doivent entretenir ces deux manières de philosopher : si elle se limite à l'édification des analogies, la philosophie risque de ressembler à ce palais merveilleux de la région des hypothèses que visite Mangogul dans *Les Bijoux indiscrets* : ne reposant sur rien, il est bientôt renversé par l'expérience. Les raisonnements, remarque Diderot dans ses *Pensées sur l'observation de la nature* doivent être ponctuellement soutenus, alourdis par les « poids » de l'expérience : « Sans ces poids, le fil [du raisonnement] deviendrait le jouet de la moindre agitation qui se ferait dans l'air⁴¹. »

Mais à l'inverse, il ne faut pas verser dans le « préjugé » « qu'il ne se passe rien à l'extérieur de la portée de nos sens, et que tout cesse où nous ne voyons plus. » Entre ces deux extrêmes, comme entre l'imbécillité et la folie chez Condillac, il y a un juste milieu, ce que Diderot nomme une « espèce de ligue philosophique⁴² » entre ceux qui « réfléchissent » et ceux qui « se remuent », quelque chose comme, non pas un bouc-cerf, mais une abeille-fourmi, si on reprend les anciennes allégories baconiennes, auxquelles on joindra l'araignée diderotienne : cet animal fabuleux serait un grand homme pour ses contemporains et pour la postérité qui bénéficieraient de ses travaux.

Dans le second entretien du *Rêve de d'Alembert*, le philosophe songe, « extravagante », et le médecin veille, commente, vérifie, développe : « Cette extravagante supposition est presque l'histoire réelle de toutes les espèces d'animaux subsistants et à venir⁴³. » Occupant ce juste milieu, l'interprète de la nature est ce

⁴⁰ Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, XXIII, *op. cit.*, p. 43. On trouve aussi, dans l'article « Éclectisme » une opposition entre l'éclectisme « expérimental » et le « systématique », opposition qui se résout ainsi : « L'*Eclectisme* expérimental est le partage des hommes laborieux, l'*Eclectisme* systématique est celui des hommes de génie ; celui qui les réunira, verra son nom placé entre les noms de Démocrite, d'Aristote & de Bacon. »

⁴¹ Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, VII, *op. cit.*, p. 33-34.

⁴² Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, I, *op. cit.*, p. 28.

⁴³ Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 126.

philosophe d'autant plus rare qu'il réunit les méthodes expérimentale et rationnelle : il part du point où les sens et les instruments ne sont plus d'aucun secours, et de là,

il conjecture, par ce qui est, ce qui doit être encore ; il tire de l'ordre des choses des conclusions abstraites et générales, qui ont pour lui toutes les évidences des vérités sensibles et particulières ; il s'élève à l'essence même de l'ordre ; il voit que la co-existence *pure et simple* d'un être sensible et pensant, avec un enchaînement quelconque de causes et d'effets, ne lui suffit pas pour porter un jugement absolu ; il s'arrête là : s'il faisait un pas de plus, il sortirait de la nature⁴⁴.

Dans l'article « Socratique » de l'*Encyclopédie*, Diderot écrit que la différence entre le sophiste et le philosophe est que celui-ci sait « s'arrêter juste » ; « le sophiste imprudent marche toujours, & s'égaré lui-même & les autres : toute sa dialectique se résout en incertitudes⁴⁵. » Dans cette entreprise d'*éclaircissement* que représente son interprétation, il convient certes d'appuyer sur la nature l'échafaudage des analogies ; mais force est d'admettre que l'invention procède aussi par d'autres voies.

5. Les extravagances du génie et l'instinct de la découverte

Les découvertes, remarque Diderot, reposent parfois sur ce qu'il nomme des « extravagances » : des rapports si lointains qu'ils semblent imperceptibles aux yeux du commun, des analogies d'apparence si peu fondées en nature, que rien ne ressemble moins à la raison. « Voilà ce qu'on peut appeler l'art de procéder de ce qu'on ne connaît point à ce qu'on connaît moins encore. » C'est avec ces sortes de suppositions, « ces essais les plus bizarres », que les « grands manouvriers » « *provoquent* » parfois la nature... en devinant cependant le cours qu'elle prendra.

Cette sorte d'instinct, par lequel on « *subodore* » les résultats des expériences les moins prévisibles, est précisément ce qui fait le caractère du génie, affirme Diderot dans l'une des feuilles volantes qui composent ce qu'il appelait ses *Miscellanea*⁴⁶, où il notait les pensées que l'occasion lui inspirait. En s'interrogeant sur « la qualité d'âme particulière » qui fait le génie tant des poètes, des philosophes,

⁴⁴ Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, LVI, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁵ Cité par Christie McDonald, « L'heuristique de la philosophie – Les inventions de Diderot », *Positions de la sophistique*, Colloque de Cerisy, éd. Barbara Cassin, Paris, Vrin, 1986, p. 270.

⁴⁶ Voir la notice préliminaire des *Miscellanea philosophiques*, *Œuvres complètes* de Diderot, Tome IV, éd. Assézat-Tourneau, Paris, Garnier Frères, 1875, p. 4.

des peintres, des orateurs et des musiciens, on voit que ni le jugement, ni l'imagination, ni l'esprit, ni le goût, ni la sensibilité, ni la chaleur, la vivacité ou la fougue ne peuvent rendre compte de ce je-ne-sais-quoi, que Rousseau refusait de définir. D'autre part, l'hypothèse que le génie dépend d'une certaine conformation de la tête et des viscères est certes plausible, mais il faut convenir, avec Helvétius, que personne ne peut déterminer avec précision quelle est cette conformation, et de plus elle ne semble pas suffisante – il faudrait encore lui ajouter ce que Diderot nomme « l'esprit observateur » :

L'esprit observateur dont je parle s'exerce sans effort, sans contention ; il ne regarde point, il voit ; il s'instruit, il s'étend sans étudier ; il n'a aucun phénomène présent, mais ils l'ont tous affecté, et ce qui en reste, c'est une espèce de sens que les autres n'ont pas ; c'est une machine rare qui dit : cela réussira... et cela réussit ; cela ne réussira pas... et cela ne réussit pas ; cela est vrai ou cela est faux... et cela se trouve comme il l'a dit⁴⁷.

Il en va de même dans l'article « Génie » de l'*Encyclopédie* :

Lorsque l'ame a été affectée par l'objet même, elle l'est encore par le souvenir ; mais dans l'homme de génie, l'imagination va plus loin ; il se rappelle des idées avec un sentiment plus vif qu'il ne les a reçues, parce qu'à ces idées mille autres se lient, plus propres à faire naître le sentiment⁴⁸.

Entre l'homme du commun et l'homme de génie, la différence se situe donc autant dans la manière de voir, mais aussi dans la manière de se souvenir, puisque y participe encore l'imagination, qui combine les idées, de sorte qu'elle « va plus loin » que le simple objet de la perception.

D'autre part, puisque l'invention analogique opère à partir de qualités aperçues dans les choses, qualités qui permettent de les réunir sous la forme d'un rapport ou d'une proportion, et que d'autre part elle *projette* la découverte de ce

⁴⁷ Diderot, « Sur le génie », in *Miscellanea philosophiques, op. cit.*, p. 27.

⁴⁸ Saint-Lambert, article « Génie », *Encyclopédie, op. cit.* Sur la question de la paternité de cet article non signé dans le tome VII de l'*Encyclopédie*, voir l'introduction de Paul Vernière dans son édition des *Œuvres esthétiques* de Diderot, p. 5-8. En résumé, l'article a constamment été attribué à Diderot, mais il est publié dans les *Œuvres* de Saint-Lambert (Paris, Agasse, 1797, t. VI), avec ses autres contributions au collectif dirigé par Diderot et d'Alembert (articles « Fantaisie », « Fragilité », « Frivolité », « Génie ») Entre l'article des *Œuvres* et celui de l'*Encyclopédie*, quelques variantes sont cependant significatives, qui laissent penser que ce dernier a fait l'objet de modifications de la part de Diderot.

rapport sous la forme d'une hypothèse à l'imitation de la nature, l'excellence en matière d'invention implique une grande capacité d'observation, qui permet de saisir les qualités les plus ténues des objets du monde, ainsi qu'une certaine capacité à *viser juste*.

Combiner est le propre de l'homme, peut-on lire dans la *Réfutation d'Helvétius*⁴⁹ : c'est par cette activité cérébrale qu'il forme sa pensée ; sur cette base, le génie tient son caractère exceptionnel de ce qu'il combine de loin et cependant combine juste⁵⁰ en vertu d'un certain « esprit de divination ». Cet esprit de divination, bien qu'il ait tous les caractères de l'inspiration, doit trouver cependant son explication dans des « notions intelligibles et claires », soit dans les termes mêmes par lesquels Diderot décrit le processus matériel de la formation des idées. Il s'agit d'une « *facilité de supposer ou d'apercevoir des oppositions ou des analogies, qui a sa source dans une connaissance pratique des qualités physiques des êtres considérés solitairement ou de leurs effets réciproques, quand on les considère en combinaison*⁵¹ ». La *prudence* du génie lui vient d'une relative assimilation des constantes de la nature, qu'une longue fréquentation, une grande série d'expériences, une sensibilité⁵² particulièrement aiguë, auront rendue possible.

Même si le philosophe se distingue du sophiste parce qu'il sait s'arrêter juste, dans l'art d'interpréter la nature, ce sont les hypothèses les plus fausses qui peuvent s'avérer les plus fécondes, et parfois la plus grande négligence conduit aux découvertes les plus décisives. Penser le génie philosophique comme aptitude exceptionnelle à la recherche de la connaissance conduit Diderot à poser de nouvelles questions à la philosophie, notamment celles de la vérité et de la manière de philosopher.

⁴⁹ « J'accorde que l'homme combine des idées, ainsi que le poisson nage et l'oiseau vole ; mais chaque homme est entraîné par son organisation, son caractère, son tempérament, son aptitude naturelle à combiner de préférence telles et telles idées plutôt que telles et telles autres. » *Réfutation*, p. 540.

⁵⁰ Je renvoie ici aux analyses très productives de Jackie Pigeaud de deux textes d'Aristote : *La Vérité des songes*, Paris, Rivages poche, « Petite bibliothèque », 1995, et *L'Homme de génie et la Mélancolie, Problème XXX, I*, Paris, Petite bibliothèque Rivages, 1988. Dans les deux cas, la traduction du texte est du présentateur.

⁵¹ Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, XXXI, *op. cit.* p. 48.

⁵² Il ne s'agit pas là cependant de la sensibilité de l'homme « abandonné à la discrétion du diaphragme », comme le dit BORDEU dans le *Rêve de D'Alembert*, mais de celle « que tout frappe, à qui rien n'échappe », apparentée à l'esprit d'observation dont il a été question plus haut.

On pardonne au génie poétique ses fautes tout autant que peuvent s'avérer fécondes même les extravagants enchaînements de conjonctures de celui qui « subodore » la conséquence des combinaisons : voilà pourquoi « le vrai et le faux, dans les productions philosophiques, ne sont point les caractères du génie⁵³ ». Par exemple, avant d'abandonner la fausse hypothèse qu'un « esprit échauffé » aura construite sur quelque soupçon léger, sur quelque lointaine analogie, il faut tenter sur elle ce que Diderot appelle « l'épreuve de l'*inversion* » : car autant en philosophie rationnelle la vérité est « assez souvent » l'opposé du faux, autant en philosophie expérimentale la découverte peut s'avérer être le contraire de l'erreur⁵⁴.

L'*inversion*, comme découverte à rebours en philosophie expérimentale, est aussi l'opération sophistique par excellence. Cette philosophie du « Pourquoi non ? » s'était efforcée jusque là, chez Cyrano⁵⁵ et chez Fontenelle⁵⁶ à peupler les autres Mondes ; Diderot⁵⁷, tournant le regard vers celui qu'il a sous les yeux, l'emploie à interpréter la nature et les mystères de l'esprit humain. Le « Pourquoi non ? » permet à la philosophie de *provoquer* la nature, de tenter la raison par des extravagances, de subodorer les combinaisons nouvelles. Le même Fontenelle disait d'ailleurs que toute la philosophie repose sur ce qu'on a l'esprit curieux et les yeux mauvais : aussi l'interprète de la nature doit-il savoir regarder plus loin, c'est-à-dire prendre le risque d'extravaguer et de provoquer la nature par des combinaisons hardies. Il n'y a pas de sauts dans la nature, mais pour découvrir les secrets de la grande chaîne de tous les êtres, pour comprendre l'unité du Monde, et à cause de la distance, le génie doit user de vitesse : « la promptitude est la caractéristique du génie⁵⁸ », et savoir porter *rapidement* le flambeau de l'invention :

⁵³ Saint-Lambert (-Diderot), article « Génie », *Encyclopédie*, *op. cit.*

⁵⁴ Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, XLIII, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁵ Cyrano de Bergerac, *États et empires de la Lune*, éd. Madeleine Alcover, Paris, Champion, 2004, p. 9 : « Pourquoi non ? [...] Prométhée fut bien autrefois au ciel dérober du feu ? »

⁵⁶ Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des Mondes*, éd. Alexandre Calame, Paris, Librairie Marcel Didier, 1966, p. 91 : « Mais, interrompit la Marquise, en disant toujours, *pourquoi non ?* vous m'allez mettre des Habitants dans toutes les Planetes ? N'en doutés pas, répliquai-je, ce *pourquoi non* a une vertu qui peuplera tout. »

⁵⁷ « Pourquoi non ? » sont les premiers mots de DIDEROT dans l'*Entretien entre D'Alembert et Diderot*, et concernent la sensibilité de la matière, ce qui indique bien de quelle manière il entend philosopher dans la suite de l'entretien ; mais les occurrences sont fréquentes dans tout le *Rêve de d'Alembert*...

⁵⁸ Diderot, *Éléments de physiologie*, in *Œuvres complètes*, éd. Jean Mayer, *op. cit.*, t. XVII, p. 465. C'est aussi ce qu'affirme d'Alembert dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie* (*op. cit.*, p. 99),

L'obscurité naît de la profondeur des idées et de la distance des rapports. Le génie porte rapidement son flambeau, et l'esprit qui ne suit pas avec la même vitesse reste en arrière et tâtonne dans les ténèbres⁵⁹.

Le génie ne va pas nécessairement plus vite à cause de la régularité de ses pas : c'est aussi, pour reprendre une nouvelle fois une expression de Montaigne, grâce à son « esprit primesautier », qui lui permet d'accomplir *le premier saut*, ou encore qui lui permet *le premier* d'accomplir ce saut.

avec cette nuance que la vitesse est chez lui la seule chose qui distingue le grand génie du reste des hommes : comme toutes les opérations du cerveau se réduisent à n'être qu'une combinaison d'idées plus ou moins complexe, l'« art de raisonner » a le pouvoir de « rapprocher jusqu'à un certain point les hommes qui paroissent différer le plus » : « L'homme qui combine aisément des idées ne diffère guère de celui qui les combine avec peine, que comme celui qui juge tout d'un coup d'un tableau en l'envisageant, diffère de celui qui a besoin pour l'appréhender qu'on lui en fasse observer successivement toutes les parties : l'un & l'autre en jettant un premier coup d'oeil, ont eu les mêmes sensations, mais elles n'ont fait, pour ainsi dire, que glisser sur le second ; & il n'eût fallu que l'arrêter & le fixer plus long-tems sur chacune, pour l'amener au même point où l'autre s'est trouvé tout d'un coup. » Dès lors, la *vitesse* des combinaisons est la seule marque distinctive du génie, qui semble parcourir la « chaîne des combinaisons » comme d'un seul saut, tandis que le commun des hommes parcourt péniblement toutes les étapes du raisonnement : « La lenteur plus ou moins grande des opérations de l'esprit exige plus ou moins cette chaîne, & l'avantage des plus grands génies se réduit à en avoir moins besoin que les autres, ou plutôt à la former rapidement & presque sans s'en apercevoir. » Selon cette perspective, le génie n'est donc qu'une affaire de *degré*, et non de qualité essentielle : allant plus vite, il va plus loin. Voilà à nouveau le génie du géomètre : mais la vitesse, affirme Diderot, n'explique pas seule la justesse de la rencontre.

⁵⁹ Diderot, *Essais de Claude et de Néron, Œuvres complètes*, t. XXV, éd. Annette Lorenceau, p. 415, cité par Herbert Dieckmann, « Diderot's Conception of Genius », *op. cit.*, p. 159.

B) Le flambeau du génie dans les « Lumières¹ »

1. Le flambeau des Lumières

Le flambeau porté par le géant Expérience, imaginé par Mangogul dans son rêve allégorique², a-t-il changé de mains ? Pas tout à fait, car il y a chez Diderot, et par ailleurs dans l'ensemble du discours encyclopédiste, deux sortes de flambeaux : les uns portés par ceux qui perfectionnent les sciences et les arts, et poursuivent l'œuvre de leurs devanciers, les autres par ceux qui créent de nouveaux arts et des sciences nouvelles, éclairant un territoire qui jusqu'alors avait été envahi par les ombres de l'inconnaissance :

Je me représente la vaste enceinte des sciences, comme un grand terrain parsemé de places obscures et de places éclairées. Nos travaux doivent avoir pour but, ou bien d'étendre les limites des places éclairées, ou de multiplier sur le terrain les centres de lumière. L'un appartient au génie qui crée ; l'autre à la sagesse qui perfectionne³.

Le flambeau du génie ne fait pas qu'étendre les limites des connaissances : il fonde de nouvelles « places », comme les héros anciens fondaient de nouvelles cités ; ce n'est pas un réformateur comme Dracon, mais un *achégète*⁴, l'origine du clan, du

¹ Roland Mortier, dans son étude sur la « lumière » et les Lumières » au XVIII^e siècle, précise d'emblée que l'imprécision et la « marge d'indétermination » entourant le terme-paradigme des Lumières ou de la lumière a largement contribué à assurer la fortune qu'il a connue, à partir de la fin du XVII^e siècle. « Ce siècle est bien éclairé », écrivait Charles Sorel dans *La Connaissance des bons livres* (1671), « car on n'y entend parler que de lumières. On met partout ce mot aux endroits où l'on auroit mis autrefois l'*esprit* et l'*intelligence*, et il arrive souvent que ceux qui se servent de ce mot l'appliquent si mal, qu'avec toutes leurs *lumières*, on peut dire qu'ils n'y voient goutte » (cité par R. Mortier., p. 21). Depuis lors, la métaphore lumineuse a investi tout le champ de la connaissance, éclairé par « lumières de la raison », en devenant porteuse d'un contenu idéologique très variable (les Lumières sont-elles appuyées par celles de la religion, sont-elles anti-religieuses), contenu dont se sont par la suite appropriés différents idéologues qui y ont vu une préfiguration de certains détours de l'Histoire, ou que les historiens des idées ont tenté d'unifier et de systématiser pour lui donner une cohérence de pensée que peut-être il n'avait pas. C'est pour éviter ces systématisations – et la notion de génie permet à elle seule de mettre en évidence le non systématisme des Lumières – que j'évite de caractériser de manière précise le contenu qui est marqué par l'étiquette, qui, comme l'a bien montré Roland Mortier, est d'autant plus efficace qu'elle possède des contours flous et un contenu relativement indéterminé. Voir Mortier, « *Lumière et Lumières : histoire d'une image et d'une idée au XVII^e et au XVIII^e siècle* », in *Clartés et ombres du Siècle des Lumières. Études sur le XVIII^e siècle littéraire*, Genève Droz, 1969.

² En cela nettement plus réglé que le rêve analogique de d'Alembert : je renvoie à l'analyse de Colas Duflo du *Rêve de d'Alembert*, in *Diderot philosophe, op. cit.*, Chap. III, p. 189-267.

³ Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, XIV, *op. cit.*, p. 39.

⁴ Voir Marcel Détiéne, *Apollon le couteau à la main*, Paris, Gallimard, 1998, p. 85-133.

genos. Le flambeau de ceux qui perfectionnent est le produit des découvertes antérieures, comme l'a bien montré Helvétius : et c'est dans cette mesure que le génie qui perfectionne est le fils d'une tradition qui le précède. Le génie qui crée et qui fonde découvre d'une autre manière, et ne peut suivre la chaîne des raisonnements et la marche de l'Histoire : c'est dans ce sens qu'il constitue une origine. Cette originalité épistémologique va au-delà de la *suite* des idées par laquelle les « géomètres » (si l'on peut ainsi catégoriser grossièrement une diversité de discours en réalité plus complexe) réduisent l'*écart* entre les génies et le commun des hommes (la distinction n'étant qu'une affaire de degrés, d'intensité, d'aisance ou de vitesse) ; ce que Diderot propose est plutôt de maintenir la distinction fondamentale du génie, qui se conçoit comme une exception. Il n'y a qu'à faire le calcul :

Il y a mille hommes instruits pour un homme *éclairé* ; cent hommes *éclairés* pour un homme *clairvoyant* ; & cent hommes *clairvoyants* pour un homme de génie. L'homme de génie crée les choses ; l'homme *clairvoyant* en déduit des principes ; l'homme *éclairé* en fait l'application ; l'homme instruit n'ignore ni les choses créées, ni les lois qu'on en a déduites, ni les applications qu'on en a faites : il sait tout, mais il ne produit rien⁵.

Entre l'homme de génie et les hommes simplement instruits (qui déjà ne sont pas légion) la proportion serait d'un pour 10 000 000. Calcul de fantaisie peut-être, statistique qui n'a que l'aspect du calcul scientifique, mais il importe surtout par là de montrer que l'homme de génie dans les Lumières est non seulement une chose rare, mais aussi qu'il fait figure de pionnier et de fondateur. Le génie va au-delà de la lumière : c'est véritablement le flambeau des Lumières qui éclaire ceux qui sont éclairés, et guide ceux qui sont clairvoyants.

En insistant à la fois sur la rareté du génie, sur la rupture qu'il constitue parmi le reste des hommes et sur son rôle de fondateur dans la chaîne épistémologique des Lumières, Diderot reconduit sa valeur paradoxale d'exception exemplaire.

⁵ Diderot, article « Éclairé, clairvoyant », *Encyclopédie, op. cit.*

2. Exceptionnalité du génie

L'exceptionnalité du génie ne se pense pas uniquement comme un résultat de sa rareté statistique, mais aussi dans son rapport à la règle :

Exception, est aussi quelquefois une dérogance à la règle en faveur de quelques personnes dans certains cas : on dit communément qu'il n'y a point de règle sans *exception*, parce qu'il n'y a point de règle, si étroite soit elle, dont quelqu'un ne puisse être exempté dans des circonstances particulières ; c'est aussi une maxime en Droit, que *exceptio firmat regulam*, c'est-à-dire qu'en exemptant de la règle celui qui est dans le cas de l'*exception*, c'est tacitement prescrire l'observation de la règle pour ceux qui ne sont pas dans un cas semblable⁶.

Le génie déroge à la régularité de l'analyse, parce que c'est de son exemple que les hommes clairvoyants déduisent les principes, dont il sera fait application par les hommes éclairés⁷. Cette exemplarité même le situe en dehors de la chaîne épistémologique qui va des préceptes aux applications, et des applications au savoir. Dès lors, la nature de cette exemplarité pose problème. Sur quoi en effet déduit-on les principes, sinon sur les expériences ? Dans cette mesure, il faudrait comprendre que le rôle exemplaire du génie archégète repose paradoxalement sur sa façon particulière de *provoquer* la nature, afin d'en susciter les réactions les plus inattendues, en somme, de l'irrégularité.

La manière qu'a le génie de provoquer la nature est décrite par Diderot comme une « sorte d'esprit prophétique », qui repose sur un « calcul » des probabilités :

Cette sorte d'esprit prophétique n'est pas le même dans toutes les conditions de la vie ; chaque état a le sien. Il ne garantit pas toujours des chutes ; mais la chute qu'il occasionne n'entraîne jamais le mépris, et elle est toujours précédée d'une incertitude. L'homme de génie sait qu'il met au hasard, et il le sait sans avoir calculé les chances pour ou contre ; ce calcul est tout fait dans sa tête⁸.

⁶ Boucher d'Argis, article « Exception », *Encyclopédie*, *op. cit.*

⁷ Le *vocabulaire* des Lumières est riche en distinctions psychologiques : « *Eclairé* se dit des lumières acquises ; *clairvoyant*, des lumières naturelles : ces deux qualités sont entr'elles, comme la science & la pénétration. »

⁸ Diderot, « Sur le génie », *op. cit.* p. 27.

Pour le génie, il n'est-ce pas *une* manière d'interroger la nature, car le calcul prophétique est toujours propre aux états et aux conditions, il est chaque fois singulier et distinct : chaque fois *original*⁹. Aussi, ce n'est pas tant dans le *résultat* de cette provocation que se constitue le génie, mais dans la façon même de provoquer, qui produira nécessairement des effets dont on pourra déduire des principes. À l'avant-poste de la connaissance, le vrai et le faux, le beau et le laid, ne sont pas des critères d'évaluation adaptés. Dans le domaine de l'incertitude, le calcul du génie va au-delà du calcul, et c'est de là que se construisent par la suite les nouvelles connaissances et les découvertes. On doit prendre exemple sur l'expérience propre du génie, mais celle-ci ne se pourrait imiter : l'exception à la règle n'est pas elle-même régularisable, mais sert de mobile à la déduction de la régularité. Le génie n'est pas un principe, parce qu'il sert à *déduire* les principes. Telle est, en somme, son exception exemplaire, dont l'effet principal, du point de vue des connaissances, est de hâter la marche du progrès :

Le *génie* hâte cependant les progrès de la Philosophie par les découvertes les plus heureuses & les moins attendues : il s'élève d'un vol d'aigle vers une vérité lumineuse, source de mille vérités auxquelles parviendra dans la suite en rampant la foule timide des sages observateurs. Mais à côté de cette vérité lumineuse, il placera les ouvrages de son imagination : incapable de marcher dans la carrière, & de parcourir successivement les intervalles, il part d'un point & s'élanche vers le but ; il tire un principe fécond des ténèbres ; il est rare qu'il suive la chaîne des conséquences ; il est prime-sautier, pour me servir de l'expression de Montagne. Il imagine plus qu'il n'a vû ; il produit plus qu'il ne découvre ; il entraîne plus qu'il ne conduit : il anima les Platon, les Descartes, les Malebranche, les Bacon, les Leibnitz ; & selon le plus ou le moins que l'imagination domina dans ces grands hommes, il fit éclore des systèmes brillans, ou découvrir de grandes vérités¹⁰.

L'analyse philosophique de la question du génie a achevé d'assimiler le génie et le grand homme, dans la mesure où le génie constitue une origine ; il est un fondateur de systèmes, un archonte porte-flambeau dans le domaine du savoir.

⁹ L'« originalité » est une « manière d'exécuter une chose commune, d'une manière singulière & distinguée : l'*originalité* est très-rare. La plupart des hommes ne sont en tous genres, que des copies les uns des autres. » Diderot, article Originalité, *Encyclopédie, op. cit.* Cette *double manière*, cette manière redoublée qui singularise et qui distingue, fait elle-même toute la rareté du calcul du génie.

¹⁰ Saint-Lambert (et Diderot), article « Génie », *Encyclopédie, op. cit.*

Remplaçant le héros dans le domaine symbolique¹¹, le génie devenu grand homme ne se distingue pas par le succès (toujours hasardeux) d'une conquête militaire, mais par l'éclairage nouveau qu'il communique au reste des hommes. Cette fonction morale du génie philosophique est la condition nécessaire de sa reconnaissance par la communauté.

Pour que cette reconnaissance ait lieu, il importe donc de maintenir la *différence* fondamentale entre le génie et le commun des hommes. Nommer cette différence, on l'a vu, relève pour Diderot de la supposition fondée sur des *effets* de génie : s'il « il y a dans les hommes de génie, poètes, philosophes, peintres, musiciens, *je ne sais quelle qualité d'âme particulière, secrète, indéfinissable*, sans laquelle on n'exécute rien de très grand et de très beau¹² », c'est parce qu'il y a un jugement après coup qui remarque le très grand et le très beau. Ainsi dans les déplacements, qui ne se remarquent qu'une fois que nous avons avancé, surtout pour ceux qui ne sont, dans la chaîne épistémologique décrite plus haut, que des *hommes instruits*, bien *en arrière* par rapport au génie :

Dans les Arts, dans les Sciences, dans les affaires, le *génie* semble changer la nature des choses ; son caractere se répand sur tout ce qu'il touche ; & ses lumieres s'élançant au-delà du passé & du présent, éclairent l'avenir : il devance son siecle qui ne peut le suivre ; il laisse loin de lui l'esprit qui le critique avec raison, mais qui dans sa marche égale ne sort jamais de l'uniformité de la nature¹³.

¹¹ L'article « Héros » par Jaucourt dans l'*Encyclopédie* montre que le grand homme se distingue du héros militaire par une grandeur d'âme *ajoutée* au génie et au talent : « On définit un *héros*, un homme ferme contre les difficultés, intrépide dans le péril, & très-vaillant dans les combats ; qualités qui tiennent plus du tempérament, & d'une certaine conformation des organes, que de la noblesse de l'ame. Le grand homme est bien autre chose ; il joint aux talens & au génie la plûpart des vertus morales ; il n'a dans sa conduite que de beaux & de nobles motifs ; il n'écoute que le bien public, la gloire de son prince, la prospérité de l'État, & le bonheur des peuples. » Le grand homme est supérieur au héros, parce que « les qualités du cœur l'emportent toujourns sur les présens de la fortune & de la nature ; c'est que la gloire qu'on acquiert par les armes est, si j'ose m'exprimer ainsi, une gloire attachée au hasard ; au lieu que celle qui est fondée sur la vertu, est une gloire qui nous appartient. » Le grand homme jouit d'une *autre* gloire et d'une *autre* noblesse, qui ne dépend cependant pas que de lui-même, comme l'affirme Jaucourt, mais aussi à la communauté qui lui rend son tribut d'hommage symbolique.

¹² Diderot, « Sur le génie », *op. cit.*, p. 26. Les italiques sont les miennes.

¹³ Saint-Lambert (et Diderot), article « Génie », *Encyclopédie*, *op. cit.* Il s'agit du passage le plus différent entre l'*Encyclopédie* et les *Œuvres* de Saint-Lambert, et potentiellement le plus retouché par Diderot. Pour le détail de ces modifications, voir les notes de l'article « Génie » dans les *Œuvres esthétiques* de Diderot, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 14-15, et n. 2.

Ainsi se trouve consommé le décalage (il ne s'agit cependant pas d'une rupture) entre le génie et la communauté, qui se trouve *en retard* par rapport au progrès qu'il initie. La mécanique inventive du génie, primesautière, est trop irrégulière pour trouver un accord avec la communauté de ses contemporains, de sorte que son flambeau, porté toujours plus loin, éclaire désormais, par-delà le présent de son temps, la postérité.

En instaurant une différence, une irrégularité fondamentale, entre le génie et le commun, Diderot a fait plus que de procurer au premier une valeur de distinction par laquelle il est possible de concevoir son exemplarité : il en a aussi fait une exception, qui sort du caractère régulier de la nature. Cependant, cette irrégularité est elle-même susceptible de constituer, après coup, de la régularité : en contribuant à fonder des principes, c'est-à-dire à découvrir de nouveaux réseaux de liens au sein de la nature, le génie diderotien est le fondateur de colonies épistémologiques nouvelles. Le décalage qu'il entretient avec ses contemporains n'est qu'une irrégularité momentanée, causée par une différence de vitesse : le commun marche « de proche en proche » entre les phénomènes, tandis que le génie saute jusqu'au but de la découverte, qui n'est pas forcément compréhensible pour son siècle.

Le génie se trouve ainsi intégré à la pensée des Lumières d'une manière pour le moins singulière, dans la mesure où c'est son exceptionnalité même qui permet aux connaissances d'accomplir leur progrès (lequel va parfois trop vite pour le siècle), et que par là il constitue paradoxalement un exemple *à retardement*. Ce décalage temporel vient du fait que l'invention du génie constitue une anticipation trop rapide (un « saut ») par rapport à la marche combinatoire du commun, qui ne reconnaît qu'après-coup le *moment* de la découverte. Si on ne considère que les effets et non la cause de cette découverte, c'est dans ce décalage seul que constitue la singularité, ou, plus précisément (puisque'il s'agit de découverte, et donc, de fondation), l'*originalité* du génie.

Les hommes de génie relèvent, paradoxalement, du para-doxe exemplaire, ainsi que le personnage de MOI dans le *Neveu de Rameau* le rappelle dans une formule admirablement synthétique : « les hommes de génie sont *communément*

singuliers¹⁴ », en ce sens qu'ils relèvent *à la fois* du singulier et du commun, qu'ils sont singuliers *dans* la communauté. S'il y a un *moment* du génie, ce n'est donc pas seulement à l'instant primesautier de la découverte, mais aussi dès lors que ce moment a été reconnu et valorisé comme tel. Sans cette reconnaissance, et si le décalage est maintenu, point de génie, mais folie et outrance.

Ainsi, sa « bonne nature » ne suffira jamais à faire le génie, et aucun « apte nate » ne pourra seul convaincre la communauté de l'exemplarité de l'exception qu'il constitue. Il ne suffit pas de bénéficier, au hasard des heureuses dispositions physiologiques, d'une nature de génie, puisque celui-ci repose au final sur une *heureuse adéquation* entre une bonne nature et sa reconnaissance par la communauté. Le génie est dès lors à la jointure entre une certaine configuration physiologique imprescriptible et un moment propice, qui lui permettent de s'inscrire dans l'Histoire et la mémoire exemplaire.

Ici encore, l'usage conserve toute son autorité, en tranchant *in fine* entre les découvertes du génie et les extravagances improductives de la folie. Si la ligne est mince entre les unes et les autres, c'est parce que les découvertes doivent rompre le cours régulier des combinaisons, en ayant recours à l'analogie, laquelle, tout en combinant de loin, doit aussi combiner juste¹⁵. Or, comme on l'a vu chez Condillac, Helvétius et Diderot, cette justesse se mesure en fonction de l'*utilité* des découvertes et des lumières qu'elles répandent, de sorte que l'analyse philosophique de la question du génie, tout comme l'analyse esthétique des œuvres d'art, est au final un problème de réception davantage que de production. En effet, l'analyse a permis de mettre en évidence les problèmes que pose l'invention du génie dans le cadre des systèmes sensualistes hérités de Locke, et qu'il est nécessaire de complexifier et de particulariser le modèle de pensée qui permet de parvenir aux découvertes. On a pu constater en revanche que les « extravagances » qui conduisent aux vérités nouvelles peuvent également mener vers la fausseté et l'erreur, d'autant plus que le pouvoir de l'analogie est *séducteur*, c'est-à-dire qu'il risque toujours de conduire à la tautologie

¹⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in *Œuvres*, op. cit., p. 78 : les italiques sont les miennes.

¹⁵ Je renvoie aux analyses de Jackie Pigeaud sur *La vérité des songes* d'Aristote, Paris, Rivages, « Petite bibliothèque », 1995.

de l'analogie pour elle-même. En somme, entre le génie et la folie, comme on le sait depuis le pseudo-Aristote du *Problème XXX, 1*, la ligne est mince, précisément parce que l'un et l'autre constituent un *écart* par rapport au commun, à la différence près que le premier est exemplaire et que le second ne l'est pas. L'instance qui permet de déterminer cette distinction est cette même communauté par rapport à laquelle le génie se distingue. Dès lors, la reconnaissance du génie est à la fois une réduction de cet écart et sa sublimation exemplaire.

*
* *

S'il est une invention du génie philosophique par la philosophie au XVIII^e siècle, c'est donc en partie en s'inspirant du modèle par lequel l'esthétique refonde l'évaluation du génie sur sa capacité à constituer un consensus du sentiment autour de ses œuvres. La « bonne nature » du génie, que celui-ci soit philosophe ou poète, n'a de valeur que dans la mesure où elle est *sensible*, c'est-à-dire tout autant reconnaissable que reconnue. Les hommes de génie, selon cette perspective, sont ces flambeaux qui propagent les lumières de la raison pour le plus grand avantage des Nations. Tel est, on l'a vu, le projet du *Dictionnaire raisonné des arts des sciences et des métiers*, ainsi qu'il est formulé triomphalement, entre autres exemples, dans l'article *Encyclopédie* de Diderot :

Aujourd'hui que la Philosophie s'avance à grands pas ; qu'elle soumet à son empire tous les objets de son ressort ; que son ton est le ton dominant, & qu'on commence à secouer le joug de l'autorité & de l'exemple pour s'en tenir aux lois de la raison, il n'y a presque pas un ouvrage élémentaire & dogmatique dont on soit entièrement satisfait. [...] Tel est l'effet des progrès de la raison ; progrès qui renversera tant de statues, & qui en relevera quelques-unes qui sont renversées. Ce sont celles des hommes rares, qui ont devancé leur siècle¹⁶.

Cependant, si le génie ne se reconnaît que par ses effets, on peut concevoir toute la relativité d'une telle évaluation, dans la mesure bien sûr où « la communauté » est une généralisation d'un ensemble de singularités, et la synthèse univoque d'une pluralité de voix : comment dès lors pousser vers le « progrès » ceux qui en refusent la teneur ? Il n'est pas certain que le « progrès » des « lumières de la

¹⁶ Diderot, article « Encyclopédie », *Encyclopédie*, *op. cit.*

raison », qui est l'effet le plus sensible du génie philosophique, selon les philosophes qui participent au projet de l'*Encyclopédie*, soit effectivement une preuve d'excellence. Au contraire, il est possible que cette même « communauté », que les hommes de génie sont sensés éclairer, n'approuve pas le « charivari » provoqué par les découvertes. Tel est en effet la posture cynique du Neveu de Rameau, qui doute de l'utilité véritable des hommes de génie dans le bonheur de la communauté :

Il faut des hommes ; mais pour des hommes de génie, point ; non, ma foi, il n'en faut point. Ce sont eux qui changent la face du globe ; et dans les plus petites choses, la sottise est si commune et si puissante qu'on ne la réforme pas sans charivari. Il s'établit partie de ce qu'ils ont imaginé, parti reste comme il était ; de là deux évangiles, un habit d'arlequin. La sagesse du moine de Rabelais est la vraie sagesse pour son repos et pour celui des autres. Faire son devoir tellement quellement, toujours dire du bien de M. le prieur et laisser le monde à sa fantaisie¹⁷.

« Pour des hommes de génie, il n'en faut point. » Si cette affirmation péremptoire du Neveu de Rameau peut sembler paradoxale au milieu du XVIII^e siècle, ce n'est pas seulement parce que le génie est généralement entendu comme une valeur positive, mais surtout parce que le terme ne signifie plus seulement un « talent » particulier, la « nature » d'un individu sans idée d'excellence, mais aussi, de manière plus générale, le principe par lequel certains individus se distinguent positivement du reste des hommes. Pour le Neveu de Rameau, cependant, il ne s'agit plus de déterminer en quoi consiste le génie, mais plutôt de savoir évaluer cette distinction à l'aune du bonheur de l'ensemble de la communauté à laquelle ils participent. En affirmant qu'il n'en faut point, le Neveu de Rameau ne remet pas en cause l'existence du génie, ni même son exceptionnalité, mais bien la positivité de la valeur qu'il représente politiquement. La critique qu'il formule cherche principalement, d'une part, à distinguer les idées de génie et de grand homme, et d'autre part, à remettre en cause leur exemplarité. Les hommes de génie, en effet, « ne sont bons qu'à une chose. Passé cela, rien. Ils ne savent ce que c'est d'être citoyens, pères, mères, frères, parents, amis ». De sorte qu'« il faut leur ressembler de tout point ; mais ne pas désirer que la graine en soit commune ». Rameau est certes

¹⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 76-77.

admirable de faire vibrer ensemble la onzième et la treizième notes d'un accord, mais les génies comme lui, exécrables, violents, font de mauvais citoyens. Dès lors, leur exemplarité est strictement limitée à leur « talent », et ne devrait jamais concerner leur personne entière. Loin d'être effacé par Rameau le Neveu, le paradoxe de l'exceptionnalité exemplaire du génie est au contraire mis en évidence dans cette critique elle-même paradoxale ; cependant, la nature de ce paradoxe a changé de forme, et concerne cette fois le rôle politique du génie, à travers sa rupture avec le reste des hommes. En raison même de la reconnaissance dont il fait l'objet, le génie fait écart, il fait saillie, il dérègle : telle est la conséquence de l'individuation du génie au XVIII^e siècle, qui achève et cristallise le long processus de l'intégration du terme à l'usage commun.

La voix *discordante* du Neveu dans le concert des « philosophes » matérialise sur un mode satirique les arguments du parti « anti-philosophique », auquel Jean-François Rameau a lui-même prêté la plume¹⁸, et de nombreux critiques ont montré les liens entre le *Neveu de Rameau* et la querelle de lettres qui a agité Paris après la représentation scandaleuse des *Philosophes* de Palissot sur la scène officielle de la Comédie française en 1760¹⁹.

Dans ce contexte polémique, il n'est pas indifférent que la question du génie soit l'un des principaux enjeux de la querelle. Déjà, en 1757, dans ses *Petites lettres sur de grands philosophes*, Palissot déniait tout génie aux auteurs de l'*Encyclopédie*, en alléguant principalement le manque d'originalité des plagiaires de Bacon et de Locke :

¹⁸ On sait que Jean-François Rameau était, avec Palissot et Fréron, dans le parti des antiphilosophes, contre lequel la *Satire seconde* se déchaîne. Sur la biographie du compositeur et homme de lettres qui a servi de modèle à Diderot, voir André Magnan, *Rameau le Neveu, Textes et documents*, Paris, Éditions du CNRS, 1993, et en particulier la pièce 21 de l'anthologie, *Les philosophes du siècle*, un « vaudeville antiphilosophique » de Bertin de Blagny, Palissot et Rameau le Neveu, chanté en intermède aux *Fées* de Dancourt, à la Comédie française le 26 décembre 1753.

¹⁹ Sur *La comédie des Philosophes*, voir la présentation d'Olivier Ferret de *La comédie des Philosophes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002. Sur le parti des antiphilosophes, voir en particulier Didier Masseur, *Les Ennemis des philosophes. L'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2000, Sylviane Albertan-Coppola, « Les anti-philosophes dans *Le Neveu de Rameau* », in *Études sur Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot*, Actes du colloque de l'Université Paris VII de 1991, dans *Cahiers Textuel*, no. 11, février 1992, p. 33-41, Hervé Guénot, « Palissot de Montenoy : un “ennemi” de Diderot et des philosophes », in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, no. 1, 1996, 115-139.

Moi qui pense de bonne foi que l'esprit humain a ses bornes, & qu'il est un terme au-dessus duquel nécessairement il s'arrête ; moi qui regarde la fureur d'innover comme une marque déjà trop sensible de décadence, & qui crois difficilement aux nouvelles découvertes dans un siècle où des hommes qui s'appellent eux-mêmes des hommes de génie, ne sont occupés que d'un Dictionnaire ; [...] moi, Madame, enfin qui suis fortement convaincu que dans un siècle où l'on penserait beaucoup, on travaillerait moins sur ce que les autres ont pensé ; que l'on y verrait plus de productions & moins de Législateurs²⁰.

Cette accusation montre bien la fragilité du consensus sur lequel repose l'évaluation du génie et l'utilité de la découverte. Perçue comme une vaine prétention, la « fureur d'innover » peut aussi n'être qu'une marque de la stérilité et de la « décadence » du siècle. Tel est le *risque* du génie, dont les sauts périlleux peuvent n'être vus par ses contemporains que comme les pirouettes d'un bouffon, d'un original importun prenant une marotte pour un flambeau.

Entre la fâcheuse prétention de l'écolier limousin et le ridicule du personnage de Crispin, disciple de Rousseau « allant à quatre pattes » dans les *Philosophes* de Palissot²¹, l'histoire du génie est une conquête de reconnaissance sociale, dont les enjeux sont d'autant plus complexes que cette conquête est décalée dans le temps en raison de l'ultime instance de valorisation du génie : la Postérité. Depuis l'invention du terme dans la langue française jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les incessantes querelles dont le génie fait l'objet témoignent de la tension entre l'exceptionnalité et l'exemplarité du génie dans son rapport à la communauté.

Par-delà ces querelles qui font apparaître sa dimension paradoxale, la Postérité juge et témoigne de la durabilité du consensus dont le génie fait l'objet. La durabilité de ce consensus semble ainsi permettre de résoudre le paradoxe de l'exceptionnalité exemplaire qui permet au génie d'être reconnu comme tel. Dès lors, il apparaît que

²⁰ Palissot de Montenois, *Petites lettres sur de grands philosophes*, Lettre seconde sur le *Fils naturel*, Paris, s.l., 1757, p. 23-24.

²¹ Crispin, émule de Jean-Jacques et tout épris de son système, se présente ainsi sur la scène, faisant peu de cas de la surprise de Cydalise : « Madame, elle n'a rien dont je me formalise. / Je ne me règle plus sur les opinions, / Et c'est là l'heureux fruit de mes réflexions. / Pour la philosophie un goût à qui tout cède, / M'a fait choisir exprès l'état de quadrupède: / Sur ces quatre piliers mon corps se soutient mieux, / Et je vois moins de sots qui me blessent les yeux. » Palissot, *La comédie des Philosophes*, op. cit., p. 77. Cette scène, qui a révolté le public parce qu'elle ridiculisait la mémoire du « fameux citoyen de Genève » a été supprimée de la représentation de la pièce en 1782, mais pas de la réédition du texte parue de la même année : voir la note de l'auteur à ce propos, *ibid.*

c'est moins une différence de nature qu'une différence de temporalité qui distingue le génie du reste des hommes. Cette distinction, engendrée par la communauté, permet à celle-ci de *se* constituer comme une communauté de reconnaissance, et c'est en ce sens que les hommes de génies en cette fin de XVIII^e siècle s'assimilent aux « grands hommes », qui verront en 1791 employer un monument en leur honneur. La « naissance²² » du Panthéon français est dans ce sens tout autant une reconnaissance de la Patrie pour les génies et les grands hommes qui l'illustrent, et une manière de s'inscrire dans la durée exemplaire de la Postérité.

²² Je renvoie ici à l'ouvrage de Jean-Claude Bonnet, *La naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, « L'esprit de la cité », 1998.

Conclusion

*Il vous paraîtra peut-être étonnant, que j'aie
oublié de faire l'histoire de la métaphysique.
Condillac, Cours d'études pour l'instruction du prince de Parme*

Tout au long de son développement, il est apparu que la notion de génie est intimement liée à l'histoire de la formation de la langue française. En « partant tout simplement de l'histoire d'un mot¹ », selon une formule de Cassirer qui a déjà été évoquée, cette étude historique de la notion de génie s'est donc d'abord concentrée sur les développements lexicographiques du terme « génie », afin de rendre compte de la grande variabilité de ses significations et de ses usages, et de comprendre les multiples enjeux d'une notion complexe, façonnée par les évolutions de la pensée moderne. Cette étude linguistique dépasse donc le strict repérage chronologique des multiples significations acquises par la notion au cours de la période étudiée, dans la mesure où le destin du génie est lui-même lié au destin de la langue : étranger assimilé de manière polémique dans le français vernaculaire, le terme « genie » sert d'abord à autoriser l'assimilation imprudente des mots pérégrins dans une langue qui tente de constituer son autonomie. Cette ambivalence semble marquer de son étrangeté toute l'histoire du mot, habitée par de multiples paradoxes.

Le milieu du XVI^e siècle, moment de la naissance du terme « génie » dans la langue française, voit se dessiner deux mouvements parallèles qui participent à l'intégration du terme génie dans son usage : d'une part, il s'agit de mettre les grands exemples de l'Antiquité suffisamment à distance pour que les modernes soient en mesure de les imiter, c'est-à-dire d'en intégrer la substance pour se l'approprier comme une seconde nature ; d'autre part, le développement des langues vernaculaires comme langues de culture s'effectue grâce à une assimilation discrète de la langue latine, de sorte qu'il soit possible de préserver néanmoins le caractère naturel du vernaculaire. Il est donc apparu que la naissance du génie dans la langue française et

¹ Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, op. cit., p. 310.

l'invention de ce qu'on appellera le « génie de la langue » participent du même problème, qui est celui de l'autonomisation et de l'autovalorisation des langues vulgaires comme langues de culture, qui s'effectue par le biais des langues anciennes. Il s'est agi en particulier d'insister sur le rôle structurant joué par l'équivoque du terme « génie » dans la langue française, lequel hérite d'une double tradition étymologique, à travers les deux termes latins de *Genius* et d'*ingenium*, qu'il assimile et synthétise différemment selon les acceptions et les contextes de son usage. La double signification ménagée par cette équivoque s'est avérée être essentielle dans la spécificité et la fortune de la notion de génie dans la langue française et de sa diffusion européenne.

Insister de cette manière sur l'étroite intrication de l'histoire de la langue française et du destin de la notion de génie a permis d'éviter le double écueil de constituer une *genèse* téléologique de la formation d'une *idée*, sans tenir compte des phénomènes de transmission dans la formation et dans la circulation des notions. La nature de la notion de génie est ainsi apparue comme un *effet de langage*, dans la mesure où cette valeur historiquement déterminée subit de continuelles refontes, selon les nécessités de son usage, mais ne possède pas de valeur en soi, ni de nature propre. La perspective historiographique employée a donc insisté sur le fait que le génie est autant un phénomène politique, un enjeu conflictuel de pouvoirs divergents, une instance d'autorisation au sein d'institutions ou de collectivités diverses, un élément de régulation ou d'irrégularité, un exemple suscitant l'émulation ou un principe de distinction, etc. : autant de perspectives qui montrent que la notion est profondément imbriquée dans différents contextes d'énonciation qui la transforment et la modalisent.

Cette étude historique des développements du terme « génie » dans la langue française, a permis d'en dégager la nature, non pas comme une essence historiquement immuable, mais plutôt comme un *problème* toujours nouvellement posé au sein des régularités dans lesquelles il se trouve intégré. Deux régularités ont été privilégiées, en fonction, d'une part, de leur articulation historique et, d'autre part, de l'importance qu'y joue la notion de génie.

La première régularité étudiée relevait de la poétique, entendue comme une technique normée du faire. Tout au long de cette analyse, il s'est avéré que le statut

du génie y joue un rôle ambigu et contradictoire : ambigu d'abord, en raison de l'équivoque du terme génie dans la langue française : tout autant « bonne nature » et « talent », le génie est à la fois la condition de possibilité de la pratique d'un art et de sa transgression. C'est dans ce sens qu'apparaissait le rôle contradictoire de la notion, lorsqu'elle est considérée dans le cadre de la régularité poétique. Il semble en effet que la parfaite assimilation d'une technique conduit nécessairement, comme son *télos*, à son dépassement. Au sein de la régularité poétique, le génie apparaissait dès lors comme un facteur d'irrégularité, en particulier lorsqu'on prête attention non pas aux seules théories, mais aussi aux pratiques poétiques, où le génie sert à constituer l'éthos d'un poète inspiré, irrégulier, voir furieux ou débridé. La notion de Sublime a servi à prendre la mesure de l'écart que constitue le génie par rapport à la régularité poétique, non pas comme sa négation, mais comme son *plus ultra*. Dans ce sens, le génie possède une fonction *exemplaire* au sein de la régularité dont il est à la fois l'aboutissement et le dépassement. Cette exemplarité s'est cependant avérée paradoxale, puisqu'elle est principalement l'illustration d'une *bonne nature*, c'est-à-dire d'une distinction essentielle par rapport à l'ensemble des autres hommes.

Cette réflexion sur le rôle paradoxal du génie au sein de la régularité poétique implique également une dimension politique, qui a été étudiée à travers les débats entourant la Querelle française des anciens et des Modernes, qui peut être comprise comme la cristallisation de la crise de l'exemplarité qui marque tout le XVII^e siècle. Les différents modes d'instrumentalisation de la notion de génie au sein de ces débats ont souligné que ce qui semble d'abord être une opposition très marquée entre partisans des anciens et partisans des modernes peut aussi être vu comme autant de tentatives différentes d'intégrer la contemporanéité dans l'Histoire. Les stratégies proposées mettent cependant toutes en évidence la fonction exemplaire du génie, et son importance au sein de la communauté à laquelle il appartient. Qu'il s'agisse des partisans des anciens ou des modernes, le génie se constitue alors comme exemple (avec ou sans la médiation des auteurs de l'Antiquité) servant à autoriser la mise en relation du contemporain avec le passé. Cette relation peut être continue ou discontinue, elle peut relever du recyclage comme de la rupture, mais toujours le contemporain s'évalue par rapport au passé en spéculant sur le jugement de la Postérité. C'est de cette manière que le contemporain donne un sens au présent, qu'il

s'inscrit dans une régularité historique. Dans cette perspective, le génie – qu'il soit tributaire de l'exemple des grands hommes de l'Antiquité ou qu'il fonde son exemplarité sur sa propre excellence – est donc l'instance d'autorisation qui permet de nouer cette régularité, de légitimer le contemporain entre la tradition et la postérité. La position centrale de la notion de génie au sein des régimes d'exemplarité qui ont été étudiés montre l'importance que celle-ci a acquise tout au long du XVII^e siècle, que ce soit au sein de la régularité poétique, ou des implications politiques des différentes régularités historiques qui sont alors en débat.

Au début du XVIII^e siècle, s'opère un renversement dans le point de vue porté sur les œuvres d'art, lequel cherche à constituer une régularité de réception parallèlement à la régularité de production régie par la poétique. Cette seconde forme de régularité s'inscrit en rupture par rapport à la précédente : il ne s'agit plus d'évaluer les productions artistiques en fonction de leur conformité aux préceptes et aux lois qui les régissent, mais plutôt par rapport au sentiment qu'elles suscitent chez le spectateur. Ce renversement peut être qualifié d'« esthétique », dans la mesure où le principe de sa formation repose sur une expérience sensorielle des œuvres d'art, sur leur apperception plutôt que sur leur production. Dès lors, il semble à prime abord que la notion de génie devrait perdre son statut exemplaire au profit d'une normativité du goût. Cependant, la diversité des goûts fait obstacle à l'établissement de cette normativité, qui semble devoir être fondée sur une expertise, dont le modèle est calqué sur celui du génie. Le génie et le goût deviennent ainsi deux instances complémentaires de régularisation, fondamentales dans la régularité esthétique telle qu'elle est théorisée au cours de cette période.

En outre, nous avons pu voir que le développement de la notion de génie comme problème philosophique a également contribué à sa progressive intellectualisation. Les anciennes images poétiques décrivant l'activité extraordinaire du génie sont détournées par la philosophie, stigmatisées par un discours rationalisant et volontiers démythificateur. Tout élément supranaturel est ainsi évacué : ce qui semble relever de l'inspiration n'est qu'un effet de la justesse et de la rapidité des combinaisons ; l'excellence extraordinaire, qui semble être un don divin, n'est que le résultat de l'heureuse concordance d'un désir de gloire et de la marche des sciences vers le progrès ; ce qui semble demander une puissance exceptionnelle d'imagination

n'est que le produit d'une stricte méthode, etc. Le génie n'est plus seulement une source de métaphores désignant l'activité philosophique, ou une posture éthique qui permet d'inscrire le discours dans un genre particulier, ou encore le nœud qui permet à l'art de prendre ancrage dans la nature : devenu question philosophique, il relève d'un autre usage, critique, analytique, de la langue et de la nature de l'homme. Ce n'est pas dire que la notion acquiert, à partir de ce moment, une consistance ou un sérieux dont elle était auparavant dépourvue, mais plutôt qu'en étant intégrée au sein d'un autre type de régularité, elle acquiert une signification nouvelle, qui s'ajoute à son ancienne valeur, sans toutefois s'y substituer.

Dans cette perspective en effet, le génie relève désormais plus particulièrement d'une certaine manière d'interroger la nature humaine, de remettre en question la cause des inégalités entre les hommes, de mettre en lumière le processus de la pensée, etc. C'est en cela que la philosophie sensualiste constitue un cadre privilégié de questionnement, dans la mesure où elle accomplit une *profanation* du génie, contre laquelle Rousseau mettait éloquemment en garde. Dans la lecture qu'en fait le sensualisme, qu'en est-il du « sublime » du génie ? S'il faut entendre par là son caractère sacré, il est particulièrement significatif que l'élaboration de la question du génie comme problème philosophique tend précisément à en réduire la valeur de transcendance, de manière à ce que les qualités particulières du génie puissent être accessibles à l'analyse rationnelle des opérations générales de l'entendement – et ce, au risque de réduire, dans le même mouvement, sa valeur singulière à un simple effet de réception, à une construction sociale.

En effet, si la question du « sublime » du génie se pose en ces termes, c'est parce que le génie a été investi d'une valeur particulière, qui en a graduellement transformé l'usage au cours de son histoire. Cette *valeur* du génie, qui en retour permet au génie d'être lui-même une valeur, n'est pas seulement un ensemble de traits singuliers qui constituent une personne dans son unicité, ensemble auquel renvoie le génie de façon métonymique, mais plus fortement une valeur *d'exception*, qui place toujours le génie à l'écart de la loi commune, de toute forme de régularité. Cet écart par rapport à la norme n'est cependant pas une preuve de la régularité, ni une confirmation de son existence en tant que règle commune, mais plutôt la source

même de la règle : la valeur singulière du génie vient de ce que dans son cas, l'exception *constitue* la règle, elle en est *exemplaire*.

L'autre effet de l'intérêt de la philosophie pour le problème du génie est l'apparition de la figure du « génie philosophe ». La naissance du génie philosophique a considérablement déplacé le type de questionnement par lequel il était d'usage de définir l'activité d'invention. En effet, si cette dernière était liée, dans le cadre de la Querelle des anciens et des modernes, par exemple, à la question de l'imitation de la nature et de la place accordée aux modèles de l'Antiquité dans la production artistique, le déplacement philosophique de l'invention implique plutôt de s'interroger sur la manière dont se constituent et se développent les connaissances dans l'entendement de l'homme en général. L'invention philosophique participe plutôt à la découverte scientifique, à l'élaboration de systèmes théoriques qui éclairent l'obscurité des phénomènes du Monde, de sorte qu'elle relève davantage d'un questionnement épistémologique que d'une réflexion sur la *mimèsis*, sur l'exemplarité des autorités qui y président, sur l'effet produit sur le public.

Malgré le fait que la philosophie sensualiste ait remis en cause l'exceptionnalité du génie, soit en montrant que la nature n'est pas un principe de distinction entre les hommes, ou que les opérations qui président aux découvertes de génie sont les mêmes que les opérations usuelles de l'entendement, reste toujours que le génie se distingue par une façon singulière de voir, c'est-à-dire de *sentir*. Fondamentalement, dans cette perspective sensualiste, le génie relève d'une *expérience* sensitive singulière. Autre constat, qui ne relève pas cette fois de la singularité du génie, mais du regard particulier qui le constitue socialement, cette expérience singulière remplit une fonction exemplaire au sein de la communauté. Que ce soit en illustrant le génie de la langue, ou en apposant son nom propre au bas du monument de la découverte dont il est le dépositaire et le représentant, le génie fait néanmoins saillie parmi le reste des hommes, il est grand homme, singularité illustre. Remettre en cause la nature de ce qui fait saillie, montrer que cette singularité est plus ou moins redevable au passé ou au hasard, à l'ordre et à la méthode, n'oblitére pas le fait que l'Histoire est ponctuée par de grands noms, et que cette grandeur, bien qu'elle dépende aussi d'une reconnaissance sociale qui la fonde – un génie incompris n'est jamais qu'un fou ou un imbécile – témoigne cependant de la singularité d'une

expérience, qui a valeur exemplaire. Peu importe au fond ce qui la motive, l'exemplarité du génie fait toujours exception, puisqu'elle a valeur de distinction ; à l'inverse, son exceptionnalité est cependant exemplaire d'une régularité dont il constitue un écart, parce que le génie est une valeur positive partagée par la communauté.

*
* *

Qu'est-ce que le « génie » ? À la lumière du parcours accompli, qui ne cherchait évidemment pas à fixer une définition, mais plutôt, de manière plus critique, à repérer les tensions constitutives qui ont permis à ce terme étranger de *prendre racine* dans les usages, le génie apparaît principalement comme une *valeur de distinction et de communautarisation*. Cette tension paradoxale entre deux principes contradictoires est peut-être ce qui a permis à la notion de génie d'assurer sa permanence dans les pratiques de valorisation. Cette place privilégiée ne signifie pas cependant que le génie relève de l'évidence, loin s'en faut, et on a eu l'occasion de voir à plusieurs reprises que la tension irrésolue entre l'exceptionnalité et l'exemplarité du génie fait de la notion davantage l'objet de querelles que de consensus, alors même que l'homme de génie doit, pour être considéré comme tel, bénéficier de l'assentiment général. Comme instance de valorisation, la notion de génie est aussi le foyer de luttes de valeurs discordantes, qu'il révèle et exemplifie.

Cette situation est loin de s'amenuiser lors des troubles de la fin du XVIII^e siècle, au moment où la Révolution glorifie en même temps les grands hommes du Régime nouveau en leur élevant un temple qui est destiné à remplacer symboliquement la basilique de Saint-Denis jadis vouée à l'inhumation des dynasties royales : le « Panthéon français » est désormais ce *lieu* qui matérialise la mémoire des nouveaux héros du peuple, et conserve pour la Postérité le juste tribut d'hommage qui leur est dû. Comme l'a bien montré Jean-Claude Bonnet, cette institution nationale, dont l'idée était en germe tout au long du siècle, apparaît comme « la plus paradoxale et la plus hasardée de la Révolution² » : véritable « pari sur l'avenir », devançant les

² Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon*, *op. cit.*, p. 255. Voir aussi Mona Ozouf, « Le Panthéon. L'École normale des morts », in *Les Lieux de Mémoire*, *op.cit.*, vol. I, p. 155-178.

« décrets de la postérité », le Panthéon est en cela tout à la fois un « gage et un défi au temps », alors même que l'irrégularité de l'époque et la discontinuité qu'elle institue s'opposent fortement à l'équité des jugements rendus sur la durée de la mémoire. Plus précisément, on sait que c'est dans la foulée de la mort du « tribun du peuple » Mirabeau, en avril 1791, que l'assemblée Constituante décrète la transformation de l'édifice de l'église Sainte-Geneviève (qui n'a pas encore été consacré) en temple voué aux grands hommes, sur le portique duquel le directoire de Paris écrira ces mots : *Aux grands hommes la patrie reconnaissante*³. Cette reconnaissance ne va pas sans poser problème, non seulement en raison du cadre national dans lequel elle est énoncée⁴, mais aussi au moment où la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789 stipule que « tous les hommes sont égaux par la nature et devant la loi⁵. » Cette égalité *de nature* semble s'opposer directement à l'idée même du génie, comme l'article « Génie » de la *Néologie* de Louis-Sébastien Mercier, en 1801, le montre clairement :

Génie. Esprit supérieur à celui d'un autre homme ; mais de combien ? voilà la question. On perd d'un côté ce que l'on gagne de l'autre. L'un sait ce que l'autre ignore, et celui-ci sait ce que le premier ne sait pas, voilà tout. *Bête comme un Génie*, dit le proverbe, rien de plus vrai. Les gens de lettres, en général, sont des triangles qui jettent tout leur esprit d'un seul côté. Il n'y a jamais eu dans le monde un homme de Génie ; pour moi je n'en ai jamais rencontré un seul véritablement distingué par un remarquable vol au-dessus des conceptions ordinaires : j'ai beaucoup lu, vu, entendu. Les hommes ne diffèrent entr'eux que de quelques lignes, un demi-pouce à peu près, comme dans la stature humaine où il n'y a point de géans ; et quand il s'en rencontre un, l'on voit disproportion entre ses membres. Ah ! nous sommes sur-tout

³ Le *Décret relatif aux honneurs à décerner aux grands hommes* du 4 avril 1791 stipule, entre autres que « le nouvel édifice de Sainte-Geneviève [...] sera désormais destiné à recevoir les cendres des grands hommes, à dater de l'époque de la liberté française », que c'est désormais le Corps-Législatif qui « décidera seul à quels hommes cet honneur sera décerné » (et non pas l'Académie), qu'on pourra faire exception en décernant cet honneur aux morts avant la révolution (ce sera le cas de Voltaire et de Rousseau), que « le directoire du département de Paris sera chargé de mettre promptement l'édifice de Sainte-Geneviève en état de remplir sa nouvelle destination, et fera graver au-dessus du portique ces mots : *Aux grands hommes la patrie reconnaissante*, et qu'en attendant que les travaux soient terminés, on déposera le corps de Riquetti Mirabeau à côté des cendres de Descartes, dans le caveau de l'ancienne église. » Ainsi, l'auteur de *Ma conversion*, de *L'Érotika biblion* et de *l'Éducation de Laure* se trouve momentanément mis en parallèle avec celui des *Méditations métaphysiques*.

⁴ Mona Ozouf, dans son article « Le Panthéon » cité, montre bien la difficulté qu'il y a à circonscrire les grands hommes à une mémoire exclusivement nationale.

⁵ Voir Mona Ozouf, « Liberté, égalité, fraternité », in *Lieux de Mémoire*, *op. cit.*, vol. III, p. 4353-4388.

égaux par l'intelligence. J'ai seulement remarqué que ceux qui écrivent, avaient moins d'esprit et beaucoup plus de préjugés que les autres hommes⁶.

Réinvestissant le « paradoxe » fontenellien selon lequel les arbres des anciens étaient de la même taille que les arbres des modernes, Mercier remet en cause l'existence du génie, en s'appuyant sur sa propre expérience : les génies ne se rencontrent pas, parce que moi, qui ai une grande expérience, n'en ai pas rencontré. S'ils pouvaient exister, ils seraient monstrueux, et comme les géants souffriraient d'un défaut de *proportion*. Cette *proportion* est à la mesure de l'égalité d'intelligence qui est stipulée entre les hommes, principe d'égalité que posait déjà Helvétius, on s'en souvient. Ainsi, pour Mercier, le génie n'est que le fruit d'un manque d'esprit (de pénétration, de capacité à voir les proportions) et du préjugé des hommes de lettres. Il semble donc y avoir, à la fin du XVIII^e siècle, une contradiction entre les aspirations égalitaires de la Révolution et les célébrations nationales, s'inspirant des cérémonies funéraires royales, accordées aux grands hommes « panthéonisés ».

Cette contradiction de valeurs, s'ajoutant au pari risqué que représente le Panthéon à l'égard du jugement de la Postérité, montre bien que l'équilibre fragile entre l'exemplarité et l'exceptionnalité des génies est d'autant plus difficile à maintenir en ces temps d'irrégularité et de révolution, que l'on veut aller plus vite que le temps, et empiéter sur les droits de la postérité. Pour preuve du *risque* que constitue ce pari, on n'a qu'à évoquer les aléas des cendres de Mirabeau, qui ont été « dépanthéonisées » en 1792, à la suite de la découverte de documents compromettant la mémoire du héros de la Révolution⁷. En 1795, c'est aux cendres de Marat, « l'Ami du peuple » à subir le même sort⁸. La Révolution « précipite les apothéoses » et magnifie à vue, elle tente de réguler la mémoire dans un emportement irrégulier qui renverse les trônes aussi facilement qu'il glorifie les grands hommes.

Ainsi, dans l'histoire des néologismes de la Révolution, le verbe « panthéoniser » a presque aussitôt produit « dépanthéoniser », comme le remarque le

⁶ Louis-Sébastien Mercier, article « Génie », in *Néologie, ou vocabulaire des mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*, Paris, Moussard-Mardran, an IX (1801).

⁷ Sur cet événement, voir Jean-Claude Bonnet, *La naissance du Panthéon, op. cit.*, p. 271-272.

⁸ Cf. *ibid.*, p. 273 sq.

même Mercier dans sa *Néologie*⁹. On glorifie à la légère, et les honneurs de la mémoire accordés aux contemporains constituent un anachronisme dangereux et une faute de jugement : « Nul ne sait quel de nos livres ira surprendre, instruire ou charmer la postérité¹⁰ » ; ou encore : « Il faut le tribunal ou l'assemblée de plusieurs siècles pour juger à cet égard l'homme de génie¹¹. » C'est donc au Temps, et non à la fougue révolutionnaire, à faire les grands hommes et les génies.

Il est également significatif que l'assemblée-Constituante glorifie les grands hommes de la Révolution, lesquels ne sont que des hommes vertueux grandis par le pouvoir et non grands par nature, sans toutefois reconnaître et glorifier les génies, ce qui constituerait un aveu d'inégalité, et une reconduction des anciennes valeurs aristocratiques. Le génie et le grand homme, que les philosophes des Lumières avaient tenté d'assimiler, semblent bien, en effet, être soigneusement différenciés par la Révolution, comme si la distinction du génie, l'exception qu'il constitue, étaient fondamentalement antirévolutionnaire.

Pour autant, le génie n'a pas cessé, à partir de la Révolution, de s'imposer dans les usages. Les soubresauts politiques et esthétiques que connaît le XIX^e siècle constitueront un terreau fertile pour le développement et la ramification de ce greffon pérégrin, bâtard plus ou moins avouable de la langue latine, mauvaise herbe coriace dans la langue française. S'il pouvait y avoir un génie associé aux mots comme il en est aux langues et aux villes, celui du terme « génie » serait certainement polymorphe, à visage équivoque comme Janus, tenant la corne d'abondance d'où s'écouleraient toutes sortes de fruits ; et s'il était possible de représenter un génie aillé dont les pieds se ramifieraient en mille racines, les bras en autant de rameaux, la tête couronnée de laurier en bourgeons, nous aurions là un véritable portrait de cet être bizarre, à la fois instance de continuité et de discontinuité, de valorisation et de

⁹ Mercier, article « Panthéoniser », in *Néologie, op. cit.* : « Panthéoniser. Déjà deux fois le Panthéon a été souillé. Comme la statue de J. J. Rousseau repousse celles de Voltaire et de Mirabeau ! Ah ! gardons-nous de Panthéoniser à la légère ; nous ne devons plus idolâtrer. Le verbe *Panthéoniser* a produit *dépanthéoniser*, ainsi que les substantifs *panthéonisation* et *dépanthéonisation*. »

¹⁰ Mercier, « Panthéonisé », in *Le nouveau Paris*, Chapitre CCXLVII, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Le Mercure de France, 1994, p. 874-875.

¹¹ Mercier, *Rapport sur la panthéonisation de Descartes*, 18 floréal an IV, repris dans l'article « Panthéonisé » du *Nouveau Paris*, cité par Mona Ozouf, article « Le Panthéon » cité, p. 172.

singularisation, qui ne cesse de révéler les paradoxes par lesquels les communautés parviennent à se constituer dans le Temps.

Bibliographie

A) Dictionnaires

1. Dictionnaires et encyclopédies publiés avant 1850

1. CALEPINO, Ambrogio, *Dictionarium...*, Lyon, s.n., 1581.
2. CURNE, Jean-Baptiste de la, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, 10 tomes, éd. L Fabre, H. Champion, 1875-1882, [en ligne], Classiques Garnier Numérique, Grand corpus des dictionnaires [9^e-20^e siècles], <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>.
3. *Dictionnaire de l'Académie française*, 1^{re} édition, 1694, numérisé par le Projet ARTFL, Université de Chicago, [en ligne], <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/search.form.fr.html>.
4. *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, 1762, numérisé par le Projet ARTFL, Université de Chicago, [en ligne], <http://atilf.atilf.fr/academie4.htm>.
5. *Dictionnaire universel françois latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Nancy, Pierre Antoine, 1740, numérisé par le Projet ARTFL, Université de Chicago, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/trevoux>.
6. DIDEROT, Denis, ALEMBERT, Jean Le Rond d' (éd.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, numérisé par le Projet ARTFL, Université de Chicago, [en ligne], <http://portail.atilf.fr/encyclopedie>.
7. DIDEROT, Denis, ALEMBERT, Jean Le Rond d' (éd.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart, F. Frommann Verlag, 1966.
8. ESTIENNE, Robert, *Dictionnaire latin-françois*, Paris, R. Estienne, 1546.

9. ESTIENNE, Robert, *Thesaurus linguae latinae*, Bâle, E. et J.R. Thurnisiorum ; réimpression Bruxelles, Culture et civilisation, 1964.
10. FÉRAUD, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Mossy, Marseille, 1781-1788, numérisé par le Projet ARTFL,
Université de Chicago, [en ligne],
<http://portail.atilf.fr/dictionnaires/FERAUD/search.feraud.html>.
11. FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, réimp. Paris, Le Robert, 1978.
12. GIRARD, Gabriel, *Synonymes françois, leurs différentes significations, et le choix qu'il en faut faire pour parler avec justesse*, Paris, Vve. D'Houry, 1746.
13. LAVOISIN, Jean-François, *Dictionnaire portatif de médecine, d'anatomie, de chirurgie, etc. [...], ouvrage utile à ceux qui pratiquent ces arts & nécessaire aux Etudiants*, Paris, Didot Le Jeune, 1771.
14. MÉNAGE, Gilles, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, fac-simile de l'édition de 1759, Genève, Slatkine, 1973.
15. NICOT, Jean, *Thresor de la langue française*, 1606, numérisé par le Projet ARTFL, Université de Chicago, [en ligne], <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=genie#TOP>.
16. RICHELET, César-Pierre, *Dictionnaire françois*, Réimpression de l'édition de 1689 publiée par Jean Herman Widerhold, Genève, Slatkine reprints, 1970.
17. SEXTUS Pompeius Festus, *De verborum significatione libri XX*, éd. André Dacier, Amsterdam, 1700.
18. SOMAIZE, Antoine Baudeau de, *Le grand dictionnaire des préieuses*, Genève, Slatkine reprints, 1972.

2. Dictionnaires, encyclopédies, index et bases de données publiés après 1850

19. Base de données FRANTEXT, Analyse et traitement informatique de la langue française, Nancy, Institut national de la langue française, CNRS – Université Nancy II, 2006, [en ligne], <http://www.atilf.fr/spip.php?article194>.
20. CANCIK H., SCHNEIDER, H. (éd.), *Brill's new Pauly Encyclopedia of the Ancient World*, Brill, Lüden-Boston, 2004.
21. CASSIN, Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil-Le Robert, 2004.
22. COVASSULIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesaurus de la lengua Castellana o española*, Universidad de Navarra, Centro para la Edición de clásicos Españoles, 2006.
23. CREORE, A. E., *Compendia, a word-index to the poetic works of Ronsard*, Leeds, W. S. Maney and son LTD, 1972.
24. DAREMBERG, Charles-Victor, SAGLIO, Edmond (éd.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Hachette, Paris, 1969.
25. DIXON, J. E. G., DAWSON, John L., *Concordance des œuvres de François Rabelais*, Genève, Droz, 1992.
26. DUBOIS, Jean, MITTERAND, Henri, DAUZAT, Albert, *Dictionnaire étymologique & historique du français*, Paris, Larousse, 1993.
27. ERNOUT, Alfred, MEILLET Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1967.
28. GAFFIOT, F., *Dictionnaire latin-français*, nouvelle édition revue et augmentée sous la dir. de Pierre Flobert, Paris, Hachette, 2000.
29. IMBS, Paul, *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Paris, Éditions du CNRS, 1971-1994.
30. KESSELRING, Wilhelm, *Dictionnaire chronologique du vocabulaire français, le XVI^e siècle*, Heidelberg, C. Winter, 1981.

31. REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

B) Corpus

1. Ouvrages écrits avant 1500

32. APULÉE, *De deo Socratis*, in *Opuscules philosophiques*, trad. Jean Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1973.
33. ARISTOTE (pseudo-), *Problème XXX, I, L'Homme de génie et la Mélancolie*, Jackie Pigeaud trad., Paris, Rivages, « Petite Bibliothèque Rivages », 1988.
34. ARISTOTE, *La Vérité des songes*, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Rivages poche, « Petite bibliothèque », 1995.
35. ARISTOTE, *Poétique*, trad. Janet Hardy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.
36. CENSORINUS, *Le jour natal*, trad. Guillaume Rocca-Serra, Paris, Vrin, 1980.
37. CICÉRON, *De l'orateur*, trad. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
38. CICÉRON, *L'Orateur*, trad. Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
39. CICÉRON, *Pour le poète Archias*, in *Discours, tome XII*, trad. André Boulanger, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
40. HORACE, *Épîtres*, trad. François Villeneuve, Paris, *Les Belles Lettres*, 1967.
41. PLATON, *Ion*, trad. Monique Canto, Paris, Flammarion, 1989.
42. PLUTARQUE, *Le démon de Socrate*, in *Œuvres morales*, trad. Jean Hani, Paris, Belles Lettres, 1972.
43. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975.

2. **Ouvrages écrits entre 1500 et 1850**

44. ALEMBERT, Jean le Rond, d', *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, éd. Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2000.
45. ANDRÉ, Yves-Marie de l'Isle, *Essai sur le beau*, in *Œuvres*, 1763, reprod. Slatkine reprints, Genève, 1971.
46. ANN. *Le Roman de Renart*, éd. Naoyuki Fukomoto, Noboru Harano et Satoru Suzuki, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 2005.
47. ARNAUD, Antoine et NICOLE, Pierre, *La logique ou l'art de penser*, éd. Charles Jourdain, Gallimard, Coll. « Tel », 1992.
48. BACON, Francis, *Novum organum*, trad. Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, Paris, PUF, 2010.
49. BALZAC, Guez de, *Paraphrase ou de la grande éloquence*, *Œuvres diverses*, Rouen, Antoine Ferrant, 1658.
50. BATTEUX, Charles, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1773, réimpr. Genève, Slatkine, 1969.
51. BAUMGARTEN, *Esthétique*, éd. Jean-Yves Pranchère, Paris, Éditions de l'Herne, 1988.
52. BOILEAU DESPRÉAUX, Nicolas, *Œuvres complètes*, éd. François Escal, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1966.
53. BOUHOURS, Dominique, *Doutes sur la langue françoise*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1674.
54. BOUHOURS, Dominique, *Entretiens d'Ariste et Eugène*, éd. Bernard Beugnot et Gilles Declercq, Paris, Champion, 2003.
55. BOUHOURS, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, éd. Suzanne Guellouz, Toulouse, Société de littérature classique, 1988.
56. BUSSY-RABUTIN, *Correspondance avec le père René Rapin*, éd. César Rouben, Paris, Nizet, 1983.

57. CASTIGLIONE, *Le livre du courtisan*, trad. par Alain Pons d'après la version de Gabriel Chappuis (1580), Paris, GF-Flammarion, 1987.
58. CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, préface de Jacques Derrida, *L'archéologie du frivole*, Paris, Gallilée, 1973.
59. CONDILLAC, *La langue des calculs*, éd. Anne-Marie Chouillet et Sylvain Auroux, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981.
60. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Alain Mérot éd. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003.
61. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, Georges Couton éd. Paris, Gallimard, « Pléiade », 1980.
62. CROUSAZ, Jean-Pierre de, *Traité du beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des Exemples tirez de la plûpart des Arts & des Sciences*, Amsterdam, François l'Honoré, 1715, reprod. Slatkine reprints, Genève, 1970.
63. CYRANO DE BERGERAC, Savinien de, *États et empires de la Lune*, éd. Madeleine Alcover, Paris, Champion, 2004.
64. DACIER, Anne, *Les causes de la corruption du goust*, Paris, Rigaud, 1714.
65. DIDEROT, Denis, « Le génie », in *Miscellenea philosophiques, Œuvres complètes* de Diderot, Tome IV, éd. Assézat-Tourneau, Paris, Garnier Frères, 1875, p. 26-27.
66. DIDEROT, Denis, *Le Rêve de d'Alembert*, Colas Duflo éd., Paris, GF Flammarion, 2002.
67. DIDEROT, Denis, *Œuvres*, éd. Jean Varloot *et all.*, Paris, Hermann, 1975-.
68. DOLET, Étienne, *La manière de bien traduire d'une langue en l'aulture*, in *Quatre traités de grammaire : Dolet, Beaune, Bèze, Périon*, Genève, Slatkine reprints, 1972.
69. DU BELLAY, Joachim, *Deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

70. DU BELLAY, Joachim, *Deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. Francis Goyet et d'Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.
71. DUBOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Tome I, Paris, Pissot, 1770, reprod. Slatkine reprints, Genève-Paris, 1982.
72. ÉRASME, *Éloge de la folie*, in *La philosophie chrétienne*, trad. Pierre Mesnard, Paris, Vrin, 1970.
73. ÉRASME, *Le Cicéronien ou le meilleur genre d'éloquence*, in *La philosophie chrétienne*, trad. Pierre Mesnard, Paris, Vrin, 1970.
74. FABRI, Pierre, *Grant et vray art de pleine rhétorique*, Genève, Slatkine reprints, 1972.
75. FARET, Nicolas, *L'Honneste-homme ou l'Art de plaire à la court*, Paris, T. Du Bray, 1630.
76. FICIN, Marsile, *Les trois livres de la vie*, trad. Guy le Fèvre de la Boderie, texte revu par Thierry Gontier, Paris, Fayard, 2000.
77. FONTENELLE, *Digression sur les anciens et les modernes*, in *La Querelle des anciens et des modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 295-313
78. FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des Mondes*, éd. Alexandre Calame, Paris, Librairie Marcel Didier, 1966.
79. GESSÉE, Jean de, *Les Jeunesses, Second livre*, éd. Guy Demerson et J.-Ph. Labrousse, Paris, Société des textes français modernes, 1991.
80. GONDI, Paul de, cardinal de Retz, *Mémoires*, éd. Simonne Bertière, Paris, Le livre de poche/Classiques Garnier, 1998.
81. GRACIÁN, Baltasar, *El discreto*, in *Traitées politiques esthétiques éthiques*, trad. Benito Pelegrín, Paris, Seuil, 2005.
82. GRACIÁN, Baltasar, *La Pointe ou l'art du génie*, trad. Michèle Gendreau-Massaloux et Pierre Laurens, Lausanne, l'Âge d'homme, 1983.

83. GRACIÁN, Baltasar, *Obras completas*, éd. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar 1960.
84. HELVÉTIUS, *De l'Esprit*, éd. Jacques Moutaux, Paris, Fayard, 1988.
85. HELVÉTIUS, *De l'Homme*, texte revu par Geneviève et Jacques Moutaux, Paris, Fayard, 1989.
86. HUARTE, San Juan de, *Examen de ingenios*, éd Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, "Letras Hispánicas", 1989
87. HUARTE, San Juan de, *L'Examen des esprits pour les sciences*, trad. Vion Dalibray, Paris, J. le Bouc, 1675 [1645].
88. KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, éd. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, PUF, 2001.
89. LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, éd. Emmanuel Bury, Paris, Le livre de poche, 1995.
90. LA ROCHEFOUCAULD, François duc de, *Réflexions ou sentences et maximes morales et réflexions diverses*, éd. Laurence Plazenet, Paris, Champion, 2002.
91. LAMY, Bernard, *De l'Art de parler*, Paris, André Pralard, 1675.
92. LAMY, Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler*, éd. Benoît Timmerans, PUF, Coll. « L'interrogation philosophique », 1998.
93. LOCKE, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. Pierre Coste, éd. Georges J.D. Moyal, Paris, Champion, 2004.
94. LONGPIERRE, Hilaire Bernard de Requeley, baron de, *Discours sur les Anciens*, Paris, Pierre Auboin, Pierre Emery et Charles Clousier, 1687.
95. LONGIN (Pseudo-) *Peri Hupsos*, Henri Lebègue trad., Paris, *Les Belles Lettres*, 1952.
96. LONGIN (Pseudo-) *Du Sublime*, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1991.
97. MARMONTEL, *Éléments de littérature* Sophie Le Ménahèze (éd.), Paris, Éditions Desjonquères, 2005.

98. MERCIER, Louis-Sébastien, *Le nouveau Paris*, Chapitre CCXLVII, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Le Mercure de France, 1994.
99. MERCIER, Louis-Sébastien, *Néologie, ou vocabulaire des mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*, Paris, Moussard-Mardran, an IX (1801).
100. MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *La Gloire du Val-de-Grâce*, Paris, J. Ribou, 1669.
101. MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, éd. Maurice Rat, Paris, Éditions Garnier Frères, 1962.
102. MONTENOY, Palissot de, *La comédie des Philosophes*, Olivier Ferret (éd.) Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002.
103. MONTENOY, Palissot de, *Petites lettres sur de grands philosophes*, Lettre seconde sur le *Fils naturel*, Paris, s.l., 1757.
104. NICOLE, Pierre, *La vraie beauté et son fantôme et autres textes d'esthétique [1671]*, éd. Béatrice Guion, Paris, Champion, 1996.
105. PASCAL, Blaise, *Pensées*, éd. Philippe Sellier, Paris, Garnier, 2010.
106. PELETIER, Jacques, *Art poétique, in Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
107. PELLEGRINO, Camillo, *Del concetto poetico*, trad. fr. Françoise Graziani, *Nouvelle revue du Seizième Siècle*, no. 18/1, 2000, p. 157-181.
108. PERRAULT, Charles, *La Peinture, poème*, éd. Jean-Luc Gauthier- Gentès, Genève, Droz, 1992.
109. PERRAULT, Charles, *Les hommes illustres qui ont paru dans ce siècle*, D. J. Culpin (éd.), Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », Tübingen, 2003.
110. PERRAULT, Charles, *Mémoires*, éd. Paul Bonnefon, Paris, Macula, 1993.
111. PERRAULT, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences ; Le Génie, Épître à Monsieur de Fontenelle ; Le Siècle de Louis XIV*, Slatkine Reprints, 1971.

112. PERSIO, Antonio, *Trattato intorno l'ingegno dell'uomo*, éd. Luciano Artese, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999.
113. PILES, Roger de, *L'Art de peinture de C. A. du Fresnoy, traduit en français et enrichi de remarques, augmenté d'un dialogue sur le coloris*, Genève, Minkoff Reprint, 1973.
114. PILES, Roger de, *L'Idée du Peintre parfait*, éd. Xavier Carrère, Paris, Le Promeneur, 1993.
115. RABELAIS, François, *Tiers livre*, éd. Jean Céard, Paris Le Livre de Poche, 1995.
116. RABELAIS. François, *Pantagruel*, Floyd Gray (éd.), Paris, Honoré Champion, 1997.
117. RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1964.
118. RAPIN, Jean, René, *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, éd. E. T. Dubois, Genève, Droz, 1970.
119. RIPA, Cesare, *Iconologie, ou explication nouvelle de plusieurs images...* tirée des recherches de Cesar Ripa, moralisées par J. Beaudoin, Paris, Mathieu Guillemot, 1644.
120. RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, Hachette, « Société des textes français modernes », 1928.
121. ROUSSEAU, Jean-Jacques *Dictionnaire de musique*, éd. Claude Dauphin, Bern, Peter Lang, 2008.
122. RUTEBEUF, *Poèmes de l'infortune et autres poèmes*, éd. Jean Dufournet, Paris, Gallimard, 1986.
123. SAINT MARD, Raymond de, *Réflexions sur la Poésie en général*, La Haye, C. de Rossignart et Sœurs, 1734, réimpr. Slatkine, Genève, 1970.
124. SAINT-AMANT, Pierre de, *Œuvres*, éd. Jacques Bailbé. Paris, Librairie Marcel Didier, 1971.

125. SÉBILLET, *Art poétique françois*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
126. SULZER, Johann Georg, *Analyse du génie*, in *Histoire de l'Académie des sciences et des belles lettres de Berlin*, Haude et Spener, 1759, p. 392-404.
127. SWIFT, Jonathan, *La bataille des livres*, in *Œuvres*, trad. Émilie Pons, Paris, Gallimard, 1965.
128. TORY, Geoffroy, *Champ fleury, ou l'art et la science de la proportion des lettres*, Genève, Slatkine reprints, 1973.
129. TRUBLET, Nicolas-Charles-Joseph, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Paris, Briasson, 1754, réimpr. Genève, Slatkine reprints, 1969.
130. TYARD, Pontus de, *Solitaire premier*, éd. Sylvio F. Baridon, Genève-Lille, Droz-Giard, 1950.
131. VAUGELAS, Claude Fabre de, *Remarques sur la langue françoise*, éd. Zygmunt Marzys, Genève, Droz, 2009.
132. VIAU, Théophile de, *Œuvres*, éd. Guido Saba, Paris, Nizet, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1984.
133. VICO, Giambattista, *De l'antique sagesse de l'Italie*, trad. J. Michelet (1835), présentation B. Pinchard, Paris, GF- Flammarion, 1993.
134. VICO, Giambattista, *La méthode des études de notre temps*, trad. A. Pons, Paris, Les Belles Lettres, Coll. « Bibliothèque italienne », 2010.

C) Ouvrages critiques consultés

135. AGAMBEN, Giorgio, « Qu'est-ce qu'un paradigme ? », in *Signatura rerum. Sur la méthode*, trad. Joël Gayraud, Paris, Vrin, 2008.
136. ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane, « Les anti-philosophes dans *Le Neveu de Rameau* », in *Études sur Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien*

de Denis Diderot, Actes du colloque de l'Université Paris VII de 1991, dans *Cahiers Textuel*, no. 11, février 1992, p. 33-41.

137. ARMOGATHE, Jean-Robert, « Une ancienne querelle » in *La Querelle des anciens et des modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 801-849.
138. AUDIDIÈRE, Sophie, BOURDIN, Jean-Claude et DUFLO, Colas (dir.), *Encyclopédie du Rêve de d'Alembert de Diderot*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
139. BAKER, Denise N., « The Priesthood of Genius: A Study of the Mediaeval Tradition », in *Speculum*, Vol. 51, No. 2, 1976, p. 277-291.
140. BALLESTRA-PUECH, Sylvie, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006.
141. BARBIER fils, Paul, « Ce que le vocabulaire du français littéraire doit à Rabelais », *Revue des études rabelaisiennes*, Paris, Honoré Champion, 1905, p. 280-302, et p. 387-401.
142. BECQ, Annie, « La Querelle des anciens et des modernes et l'émergence de l'esthétique française moderne », dans *Lumières et modernité. De Malebranche à Baudelaire*, Orléans, Paradigme, 1994.
143. BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice*, Paris, Droz, Paris, Albin Michel, 1994.
144. BENREKASSA, Georges, « Diderot, *Observations sur la Lettre sur l'homme et ses rapports de Hemsterhuis* et *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, No. 43, 2008, p. 162-174.
145. BIANCHI, Lorenzo, « *Engin(s) e ingenieux(-euse) negli Essais di Montaigne* », in *ingenium propria hominis natura*, actes du congrès de Naples des 22-24 mai 1997, Stefano Gensini et Arturo Martone (dir.), Naples, Liguori, 2002, p. 115-133.

146. BLANCO, Mercedes, « Le court-circuit du classicisme en Espagne », dans *Un classicisme ou des classicismes ? Actes du colloque organisé par le Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes*, Université de Reims, 5-7 juin 1991, dir. Georges Forestier et Jean-Pierre Néraudau, Publications de l'Université de Pau, 1995, p. 167-181.
147. BLANCO, Mercedes, *Les rhétoriques de la pointe : Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine, 1992.
148. BONNET, Jean-Claude, *La naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, « L'esprit de la citée », 1998.
149. BRAY, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1983 [1926].
150. BRODY, Jules, « Boileau et la critique poétique », dans *Critique et création littéraire en France au XVIIIe siècle*, Actes du colloque du C.N.R.S., dir. M. Fumaroli, 4-6 juin 1974, Éditions du C.N.R.S., 1977, p. 231-250.
151. BRODY, Jules, *Boileau and Longinus*, Genève, Droz, 1958.
152. BRUNO, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, A. Colin, 1966.
153. BURY, Emmanuel, « Vers une atrophie de l'*inventio* topique à la fin du XVIII^e siècle », *XLVII^e Congrès de l'AIEF*, 16 juillet 1996, Cahiers de l'AIEF, 1997, p. 95-108.
154. CASSIRER, Ernst, *La philosophie des Lumières*, trad. Pierre Quillet, Paris, Fayard, 1966.
155. CAVAILLÉ, Jean-Pierre (dir.), *Stratégies de l'équivoque*, Cahiers du Centre de recherches historiques, no. 33, 2004.
156. CHABUT, Marie-Hélène, *Denis Diderot : Extravagance et génialité*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, « Faux titre », 1998.
157. CHANCE NIETZSCHE, Jane, *The figure of Genius in antiquity and the Middle Ages*, N.Y. and London, Columbia University Press, 1975.

158. CHEVROLET, Teresa, *L'idée de la fable, Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de Renaissance », 2007.
159. CHOUILLET, Jacques, *L'esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974.
160. CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le ballet de cour de Louis XIV : 1642-1672, mises en scène*, Paris, Picard, 2005.
161. CIVARDI, Jean-Marc, *La querelle du Cid (1637-1638)*, Paris, Champion, 2004.
162. CLAVEL, Christophe, « Création lexicale et performance satyrique. Un exemple entre empirisme et prototype », *La langue de Rabelais, la langue de Montaigne*, Actes du colloque de Rome de septembre 2003, éd. par Franco Giacone, Genève, Droz, *Études rabelaisiennes*, Tome XLVII, 2009, p. 197-233.
163. CLAVEL, Christophe, « Dithyrambe pour un massacre. Création lexicale et esthétique des genres », *Études rabelaisiennes*, Genève, Droz, Tome, XLIV, 2006, p. 13-30.
164. COLLINET, Jean-Pierre, « Un triumvirat littéraire : Rapin, Bouhours, Bussy », dans *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle*, Actes du colloque du CNRS, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 261-272.
165. CORNILLIAT, François, « "Or ne mens" Couleurs de l'Éloge et du Blâme chez les "Grands Rhétoriciens" », Paris, Champion, 1994.
166. CORNILLIAT, François, « "Qu'on ne m'allègue point que les poètes naissent" : ardeur et labeur dans la *Deffence* », in *Du Bellay, Actes du colloque d'Angers (26-28 mai 1989)*, Georges Cesbon (dir.), Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 677-688.
167. CREIGHTON, George, « Man and Mind in Diderot and Helvétius », *PMLA, Modern Language Association*, Vol. 71, No. 4, 1956, p. 705-724.
168. DANDREY, Patrick, « Les deux esthétiques du classicisme français », *Littérature classique*, no. 19, 1993, p. 145-170.

169. DANDREY, Patrick, *Anthologie de l'humeur noire, Écrits sur la mélancolie, d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Gallimard, « Le Promeneur », 2005.
170. DARMON, Jean-Charles, « De Montaigne à Saint-Évremond. Crise de l'exemplarité et variation des formes de la pensée morale », *Montaigne Studies*, 2007, p. 135-154.
171. DECLERCQ, Gilles, « Aux confins de la rhétorique : sublime et ineffable dans le classicisme français », in *Dire l'évidence*, éd. Carlos Levy et Laurent Pernot, Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 403-435.
172. DECLERCQ, Gilles, « *Bon Sens* et *Bel Esprit* : L'esprit de curiosité entre science et politesse », dans *L'esprit en France au XVIIe siècle*, Actes du 28^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, dir. François Lagarde, University of Texas, Austin, 11-13 avril 1996, Paris, Seattle, Tübingen, Biblio 17, 1997, p. 137-159.
173. DECLERCQ, Gilles, « La rhétorique classique, entre évidence et sublime (1650-1675) », dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, dir. M. Fumaroli, PUF, 1999, p. 629-706.
174. DEFAUX, Gérard et COLOMBAT, Bernard (dir.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003.
175. DEFAUX, Gérard, *Pantagruel et les sophistes, Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVI^e siècle*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973.
176. DELON, Michel, « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », dans *Le Sublime, R.H.L.F.*, janv.-fév. 1986, p. 62-70.
177. DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.
178. DEMONET, Marie-Luce, « L'*ingenieux* *ecriteur* dans la Renaissance française », in *Ingenium, propria hominis natura*, atti del colloquio di Napoli, maggio 1997, a cura di Stefano Gensini, Napoli, Liguori Editore, 2002, p. 115-157.

179. DÉTIENNE, Marcel, *Apollon le couteau à la main*, Paris, Gallimard, 1998.
180. DICKMANN, Herbert, « Diderot's conception of Genius », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 2, No. 2, 1941, p. 151-182.
181. DUBOIS, Claude G., « “Vice de Innovation” et “Escumeurs de Latin” : quelques aspects du mélange des langues dans ses rapports avec la création littéraire en France au XVI^e siècle », *Bulletin de l'Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, Vol. 15, No. 2, 1995, p. 19-36.
182. DUBOIS, Elfrieda, « *Ingenium* et *iudicium* : quelques réflexions sur la nature de la création poétique », dans *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, Actes du colloque du C.N.R.S., dir. M. Fumaroli, 4-6 juin 1974, Éditions du C.N.R.S., 1977, p. 311-324.
183. DUCHESNEAU, François, « Condillac et le principe de liaison des idées », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1999, no 1, p. 53-79.
184. DUFLO, Colas, *Diderot philosophe*, Paris, Champion, 2003.
185. DUMÉZIL, Georges, « Encore *Genius* », in *Hommages à Robert Schilling*, H. Zehnacker et G. Hentz édés, Paris, « Les Belles-Lettres », 1983.
186. DUMÉZIL, Georges, « L'esclave romain et son *Genius* », in *Mariages indo-européens*, Paris, Payot, 1979, p. 327-336.
187. DUMÉZIL, Georges, *La religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1974.
188. DUPORT, Danièle, « Transplanter, greffer, jardiner à la Renaissance : des traités d'agriculture aux arts poétiques », in *Actes du 120^e Congrès des sociétés historiques et scientifiques, Le jardin entre science et représentation*, Paris, Édition du CTHS, 1999, P. 11-20.
189. DUPORT, Danièle, *Le jardin et la nature, Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, III, II, 2 : « Travaux d'horticulture et arts poétiques » p. 276-284.
190. EHRARD, Jean, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris, Flammarion, 1970.

191. FINK, Béatrice et STENGER, Gerhardt (éd.), *Être matérialiste à l'âge des Lumières : hommage offert à Roland Desné*, Paris, PUF, 1999.
192. FORESTIER, Georges et NÉRAUDAU, Jean-Pierre (dir.), *Un classicisme ou des classicismes ?*, actes du colloque tenu en 1991 à l'Université de Reims, Publications de l'Université de Pau, 1995.
193. FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
194. FUBINI, Mario, « Vico e Bouhours », in *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Milano-Napoli, 1965, p. 135-146.
195. FUMAROLI, Marc, « Le génie de la langue française », *Les Lieux de Mémoire*, Pierre Nora (dir.), vol. III, 1994, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 4623-4685.
196. FUMAROLI, Marc, « Les Abeilles et les Araignées », in *La Querelle des anciens et des modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 7-220.
197. FUMAROLI, Marc, « Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité "Du Sublime" au XVI^e et au XVII^e siècle », *RHLF*, 1986, no. 1, p. 33-51.
198. FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence, rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2002.
199. GALAND-HALLYN, Perrine, HALLYN, Fernand et LECOINTE, Jean, « L'inspiration poétique au Quattrocento et au XVI^e siècle », in *Poétiques de la Renaissance*, Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.), Genève, Droz, 2001, p. 109-147.
200. GALLANT-HALLYN, Perrine, *Le « Genius » latin de Joachim Du Bellay*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1995.
201. GIAVARINI, Laurence (éd.), *Construire l'exemplarité, Pratiques littéraires et discours historiens*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2008.

202. GILLOT, Hubert, *La Querelle des anciens et des modernes en France. De la Défense et illustration de la langue française aux Parallèles des anciens et des modernes*, Genève, Slatkine, 1968.
203. GILMAN, Margaret, « Imagination and creation in Diderot », *Diderot Studies*, II, éd. Otis Fellows, Syracuse University Press, 1952, p. 200-220.
204. GIROT, Jean-Eudes, *Pindare avant Ronsard*, Genève, Droz, 2002.
205. GOLDIN, Jeanne, « Jeux de l'esprit et de la parole. D'une rhétorique à un art de la pointe », in *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, Marc Fumaroli éd., Paris, CNRS, 1977, p. 129-137
206. GOLDSCHLÄGER, Alain, MARTINEAU, Yzabelle et TOMSON, Clive (dir.), *Règles du genre et inventions du génie*, actes du colloque de l'Université de Western Ontario, 1998, Mestengo Press, The University of Western Ontario, 1999.
207. GOYET, Francis, « La Notion éthique d'habitude dans les Essais : articuler l'art et la nature », *MLN*, Vol. 118, no. 4, 2003, p. 1070-1091.
208. GOYET, Francis, « Le pseudo-sublime de Longin », *Études littéraires*, vol. 24, no. 3, 1992, p. 105-120.
209. GRAPPIN, Pierre, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Paris, PUF, 1952.
210. GRAZIANI, Françoise, « La condamnation morale du *conchetto* par les théoriciens du classicisme français au XVII^e siècle », in *Franco-Italica*, no. 8, 1995, p. 19-34.
211. GRAZIANI, Françoise, « Le miracle de l'art : Le Tasse et la poétique de la *meraviglia* », dans la *Revue des études italiennes*, tome XLII, nos. 1-2, 1996, p.117-139.
212. GUÉNOT, Hervé, « Palissot de Montenoy : un "ennemi" de Diderot et des philosophes », in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, no. 1, 1996, 115-139.

213. HACHE, Sophie, *La langue du ciel : le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2000.
214. HALL, Gaston, « Le Siècle de Louis le Grand. L'évolution d'une idée », dans *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*, Actes du XVI^e colloque de C.M.R. 17, janvier 1986, dir. Louise Godard de Donville, p. 43-50.
215. HARTOG, François, *Régimes d'historicité*, et Christian Delacroix, François Dosse, Pierre Garcia (dir.), *Historicités*, Paris, le Seuil, 2003.
216. HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'Âge classique*, Paris, Minuit, 1993.
217. HEPP, Noémie, *Homère en France au XVII^e siècle*, (Turin, 1961-1962), Klincksieck, 1968.
218. HERSANT, Yves, *La Métaphore baroque : d'Aristote à Tesauro*, Paris, éd. du Seuil, 2001.
219. HUCHON, Mireille, *Rabelais grammairien*, Genève, Droz, *Études rabelaisiennes*, Tome XVI, 1981, p. 1-22.
220. JAFFE, Kineret S., « The Concept of Genius: Its Changing Role in Eighteenth-Century French Aesthetics », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 41, No. 4, 1980, p. 579-599.
221. KAPP, Volker, « L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique », dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, dir. M. Fumaroli, PUF, 1999, p. 707-786.
222. KNOWLTON, E. C., « Genius as an Allegorical Figure », in *Modern Language Notes*, Vol. 39, No. 2, 1924.
223. KREMER, Nathalie (dir.), *Le génie créateur à l'aube de la modernité (1750-1850)*, in *Revue des sciences humaines*, no. 303, 2011.
224. LABARRIÈRE, Jean-Louis, « Le génie et le jeu dans l'Essai de Condillac », in *Condillac et les problèmes du langage*, Jean Sgard (éd.), Genève-Paris, Slatkine, p 103-114.

225. LE BONIEC, Henri, « Le témoignage d'Arnobé sur deux rites archaïques du mariage romain », in *Revue des études latines*, LIV, 1976, p. 110-116.
226. LECOINTE, Jean, *L'idéal et la différence*, Genève, Droz, 1993.
227. LÉTOUBLON, Françoise, VOLPILHAC-AUGER, Catherine (éd.), *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, Paris, Champion, 1999.
228. LEVINE, Joseph, *The battle of the books: history and literature in the Augustan Age*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1991.
229. LICHENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente, rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999.
230. LITMAN, Théodore A., *Le sublime en France (1660-1714)*, Paris, Nizet, 1971.
231. LUGLIO, Davide, *La science nouvelle ou l'extase de l'ordre : Connaissance, rhétorique et science dans l'œuvre de G.B. Vico*, Paris, PUF, « Thémis philosophie », 2003.
232. MACPHAIL, Eric, « The Elegance of the Ecolier Limousin: The European Context of Rabelais' Linguistic Parody » *MLN, John Hopkins University Press*, vol. 123, no. 4, 2008, p. 873-894.
233. MAGNAN, André, *Rameau le Neveu, Textes et documents*, Paris, Éditions du CNRS, 1993.
234. MAGNÉ, Bernard, *Crise de la littérature française sous Louis XIV*, Thèse de doctorat présentée à Paris IV, diffusée par H. Champion, 1976.
235. MARIN, Louis, « Le Sublime des années 1670 : un je ne sais quoi ? » in *Actes de Bâton Rouge*, éd. Selma A Zebouni, Biblio 17, 1986, p. 185-201, repris dans *Sublime Poussin*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 209-222.
236. MARIN, Louis, *La critique du discours : sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris, Minuit, 1975.
237. MARRACHE-GOURAUD, Myriam, « Hors de toute intimidation » *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, Études rabelaisiennes, Tome XLI, 2003, p. 21-44.

238. MASSEAU, Didier, *Les Ennemis des philosophes. L'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2000.
239. MAURSETH, Anne Beate, « Le règle de trois : l'analogie dans le *Rêve de D'Alembert* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 34, 2003, p. 165-183.
240. McDONALD, Christie, « L'heuristique de la philosophie – Les inventions de Diderot », *Positions de la sophistique*, Colloque de Cerisy, éd. Barbara Cassin, Paris, Vrin, 1986, p. 267-290.
241. MÉCHOULAN, Éric, *Le livre avalé, De la littérature entre mémoire et culture*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.
242. MÉCHOULAN, Éric, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, PUF, 2004.
243. MERLE, Hélène, « Aptum natum esse aptitudo naturalis », *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, vol. 43, 1981-1982, p. 122-139.
244. MERLIN, Hélène, *Public et littérature en France au XVIIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
245. MORTIER, Roland, « *Lumière et Lumières* : histoire d'une image et d'une idée au XVIIe et au XVIIIe siècle », in *Clartés et ombres du Siècle des Lumières. Études sur le XVIIIe siècle littéraire*, Genève Droz, 1969. MORTIER, Roland, *L'originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.
246. MURRAY, Penelope (dir.), *Genius: the history of an idea*, New-York, B. Blackwell, 1989.
247. NEDELEC, Claudine, « Être moderne, être à l'avant-garde : le champ de bataille des belles lettres au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 228, 2005, p. 453-464.
248. NIDERST, Alain, « Le Bel esprit », dans *L'esprit de France au XVIIIe siècle*, Actes de 28^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-

- Century French Literature, dir. François Lagarde, Univ. of Texas, Austin, du 11-13 avril 1996, Paris, Seattle, Tübingen, Biblio 17, 1997, p. 75-84.
249. NORMAN, Larry F., *The Shock of the Ancient. Literature & History in Early Modern France*, Chicago, Chicago University Press, 2011.
250. OZOUF, Mona, « Le Panthéon. L'École normale des morts », in *Les Lieux de Mémoire*, Pierre Nora (dir.), vol. I, 1994, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 155-178.
251. OZOUF, Mona, « Liberté, égalité, fraternité », in *Les Lieux de Mémoire*, Pierre Nora (dir.), vol. III, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994, p. 4353-4388.
252. PASSERON, Jean-Claude, Revel, Jacques (éd.), *Penser par cas*, Paris, ÉHESS, 2005.
253. PEUREUX, Guillaume (dir.), *Le Caprice, La Licorne* no. 69, 2004.
254. PEUREUX, Guillaume, *Le rendez-vous des Enfants sans soucy*, Paris, Champion, 2002.
255. POT, Olivier, *Inspiration et mélancolie : L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.
256. PROUST, Jacques, « Des bijoux trop discrets », in *L'objet et le texte, pour une poétique de la prose française du XXIII^e siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 127-145.
257. PROUST, Jacques, « L'article Bas de l'Encyclopédie », in *Langues et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Séminaire de l'École Normale Supérieure de Fontenay, Michèle Duchet et Michèle Jalley (dir.), Paris, 10-18, 1977, p. 245-291.
258. RAYNAUD DE LAGE, J., « *Natura et Genius*, chez Jean de Meung et Jean Lemaire des Belges », in *Le Moyen-Âge : Revue d'histoire et de philologie*, no. 58, 1952, 125-143.
259. RIGAULT, Hyppolyte, *Histoire de la Querelle des anciens et des modernes*, Paris, Hachette, 1856.

260. RIGOLOTT, François, « The Renaissance Crisis of Exemplarity », in *Journal of the history of ideas*, no. 59, 4, 1998, p. 557-563.
261. RIOUX-BEAULNE, Mitia, « Imagination et invention chez Diderot », *Revue canadienne d'esthétique*, Vol 12, 2006, [en ligne],
http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_12/Dumouchel/Beaulne.html.
262. ROUSSEAU, Nicolas, *Connaissance et langage chez Condillac*, Genève, Droz, 1986.
263. SAINÉAN, Lazare, *La langue de Rabelais*, Paris, de Broccard, 1923.
264. SAINT-AMANT, Pierre, *Diderot – Le labyrinthe de la relation*, Paris, Vrin, 1984.
265. SAINT-GIRONS, Baldine *Les monstres du sublime : Victor Hugo et le génie de la montagne*, Paris, Paris-Méditerranée, 2005.
266. SAINT-GIRONS, Baldine, « L'esthétique : problèmes et définitions », in *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle ?*, éd. Serge Trottein, Paris, PUF, collection "Débats philosophiques", 2000.
267. SAINT-GIRONS, Baldine, *Fiat lux, Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, coll. « La République des Lettres », 1993.
268. SAINT-GIRONS, Baldine, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquières, 2005.
269. SALAZAR, Louis-Joseph, « Rhétorique de la peinture : Charles Alphonse du Fresnoy », in *Hommage à Élisabeth Sophie Chéron : texte et peinture à l'âge classique*, René Démoris (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1992, p. 87-94.
270. SAULNIER, V.-L., « Sébillet, Du Bellay, Ronsard. L'entrée de Henri II à Paris et la révolution poétique de 1550 », in *Les fêtes de la Renaissance*, éd. J. Jacquot, Paris, 1956, p. 31-59.
271. SCHILLING, Robert, « Genius et Ange », in *Rites cultes dieux de Rome*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 414-443.

272. SCHOLAR, Richard, *The Je-ne-sais-quoi in the early modern Europe: Encounters with a Certain Something*, Oxford University Press, 2005.
273. SGAR, Jean (éd.), *Condillac et les problèmes du langage*, Genève-Paris, Slatkine, 1982.
274. SHIELDS, Ronald E., « The Force of Calla's Kiss: the 1997 Appl's Advertising Campaign "Think different" », *Text and Performance Quarterly*, no. 21, fasc. 3, 2008, p. 202-219, en ligne, <http://dx.doi.org/10.1080/10462930108616170>.
275. SIOUFFI, Gilles, *Le génie de la langue française : études sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'Âge classique*, Paris, Champion, 2010.
276. SLERCA, Anne, « À propos des néologismes des Rhétoriciens », in *Les Grands Rhétoriciens*, Actes du V^e Colloque international sur le Moyen Français, vol. I, Milano, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, 1985, p. 61-82
277. SOMMER, Hubert, *Génie : zur Bedeutungsgeschichte des Wortes von der Renaissance zur Aufklärung*, préface (en langue française) de Michael Nerlich, Frankfurt & Main, N-Y, Peter Lang, 1998.
278. SORIANO, Marc, *La brosse à reluire sous Louis XIV : "l'Épître au Roi" de Perrault annotée par Racine et Boileau*, Pis, Schena-Nizet, 1989.
279. SORIANO, Marc, *Le dossier Charles Perrault*, Paris, Hachette, 1972.
280. STARNES, D. T., « The Figure of Genius in the Renaissance », in *Studies in the Renaissance*, Vol. 11, 1964, p. 234-244.
281. STENGER, Gerhardt, « Diderot lecteur de *L'Homme* : une nouvelle approche de la *Réfutation d'Helvétius* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1984, no. 228, p. 267-289.
282. STREIN, Petra, « L'idée d'authenticité dans le caprice poétique », *PFSCS*, vol. XIV, no. 26, 1987, p. 319-330.

283. TEYSSÈDRE, Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, la Bibliothèque des Arts, 1957.
284. TOCANNE, Bernard, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle : contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris, Klincksieck, 1978.
285. TROTTEIN, Serge, « Renaissances de l'esthétique : de Baumgarten à Kant », in *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, éd. Serge Trottein, Paris, PUF, collection "Débats philosophiques", 2000.
286. TRUDEAU, Danielle, *Les inventeurs du bon usage (1529-1674)*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1992.
287. VERNANT, Jean-Pierre et Détienne, Marcel, *Les ruses de l'intelligence : la Mètis chez les Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.
288. VIALA, Alain, « L'esprit galant », dans *L'esprit de France au XVIIe siècle*, Actes du 28^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, dir. François Lagarde, Univ. of Texas, Austin, du 11-13 avril 1996, Paris, Seattle, Tübingen, Biblio 17, 1997, p. 53-74.
289. VITANOVIC, Slobodan, « Le problème du génie dans la poétique de Boileau », dans *Critique et création littéraire en France au XVIIe siècle*, Actes du colloque du C.N.R.S., dir. M. Fumaroli, 4-6 juin 1974, Éditions du C.N.R.S., 1977, p. 195-201.
290. VUILLEUMIER, Florence, « Le Père Dominique Bouhours face aux partisans de la Pointe (documents pour un procès en révision) », in *Un classicisme ou des classicismes ?*, Presses universitaires de Pau, 1995, p. 155-166.
291. VUILLEUMIER, Florence, « Les conceptismes », in Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, PUF, 1999, p. 517-538.
292. WALD LASOWSKI, Patrick, *Le grand dérèglement. Le roman libertin du XVIII^e*, Paris, Gallimard, « L'Infini », 2008.

293. ZILSEL, Roger, *Le génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, traduction de Michel Thévenaz, préface de Nathalie Heinich, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 1993 [1926].
294. ZUBER, Roger, *Les "belles infidèles" et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995.
295. ZUBER, Roger, *Les émerveillements de la raison*, Paris, Kinckseick, 1997.
296. ZUMTHOR, Paul, *Le masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.
297. ZUMTHOR, Paul, Sommer, Hubert, « À propos du mot génie », in *Zeitschrift für romanische Philologie*, no. 66, 1950, 170-201.