

De l'invention. Éléments pour l'histoire lexicologique et sémantique d'un concept : XVI^e-XX^e siècles

Jacinthe Martel

Volume 26, Number 3, Winter 1990

L'invention

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035824ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035824ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, J. (1990). De l'invention. Éléments pour l'histoire lexicologique et sémantique d'un concept : XVI^e-XX^e siècles. *Études françaises*, 26(3), 29-49. <https://doi.org/10.7202/035824ar>

De l'invention. Éléments pour l'histoire lexicologique et sémantique d'un concept : XVI^e-XX^e siècles

JACINTHE MARTEL

J'ai souvent écrit — c'est un véritable aveu —
que ce qui m'intéressait de beaucoup le plus
dans les œuvres de l'art était ce que je pouvais
concevoir de leur fabrication.

Paul Valéry, «Mes théâtres».

J'ai le sentiment d'écrire des variantes.

Hubert Aquin, *Journal intime*.

À qui veut cerner le champ de l'invention, définir et préciser sa nature et son étendue sans toutefois proposer d'analyse de type psychologique ou prétendre à une étude exhaustive de ses différentes formes ou figures, il n'est sans doute pas de meilleure voie, pour amorcer et stimuler une réflexion, que de procéder d'abord à une étude lexicologique et sémantique de cette notion opérée à partir des définitions proposées par les principaux dictionnaires et encyclopédies parus en

France depuis le XVI^e siècle. Seulement, le recours à ces ouvrages ne renseigne que partiellement, et en quelque sorte indirectement, sur les différentes étapes de l'évolution historique de l'invention; en effet, ils reflètent de façon assez imprécise l'état de la langue utilisée à des époques données. C'est donc par le recours à un certain nombre de textes, qu'il s'agisse de poèmes, d'arts poétiques, de préfaces, etc., qu'il a été possible de combler l'écart presque inévitable que l'on constate entre l'émergence d'un mot dans la langue (courante ou littéraire) et son apparition dans un dictionnaire, bref, de réduire de façon sensible le retard que ces instruments de recherche accusent par rapport à l'histoire et à l'évolution des idées.

En permettant de multiplier les exemples d'utilisation du mot invention (en suivant les variations de ses sens) et surtout d'élargir le cadre souvent extrêmement restreint de l'article de dictionnaire (souvent très ponctuelles puisqu'elles sont livrées hors contexte, les définitions se limitent dans la plupart des cas à quelques lignes accompagnées de citations très fragmentaires), les textes littéraires ont permis d'étendre la compréhension des différentes acceptions du terme, mais aussi de compléter l'information déjà recueillie (certains sens identifiés dans les textes n'étant parfois pas recensés dans les dictionnaires). C'est aussi par la lecture des textes qu'il a été possible de saisir de façon plus précise la véritable portée sémantique de l'invention qui, loin d'être une notion strictement autonome et univoque, s'inscrit en fait à l'inférieur d'un réseau sémantique complexe à partir duquel et autour duquel sa définition s'articule.

Il s'agit donc ici de proposer une définition de l'acception littéraire de l'invention depuis le XVI^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Pour l'époque contemporaine, cependant, il s'agira moins de recenser et d'analyser les définitions de l'invention qui, dès le XIX^e siècle, sont presque définitivement établies et fixées, que de confronter le terme à quelques-uns de ses « concurrents » lexicologiques, notamment les termes de création et de production, et de montrer brièvement comment la génétique textuelle permet de rendre compte de l'invention qui, somme toute, constitue peut-être son véritable objet.

DE L'INVENTIO

Pour comprendre l'emploi qui est fait du mot invention au cours de la Renaissance et plus particulièrement au XVI^e siècle, il est indispensable de considérer, d'une part, l'influence déterminante que la rhétorique exerce sur la poésie de cette période et, d'autre part, la place prépondérante que la notion d'imitation occupe au sein des théories poétiques.

Pour tout le XVI^e siècle, on constate en effet que la rhétorique exerce une double influence sur la poésie: « générale [...] à l'égard des buts à poursuivre [...], particulière sur le plan des questions techniques

de l'art d'écrire¹». C'est donc d'abord au niveau des tâches qu'ils s'assignent et des objets qu'ils poursuivent que le poète et l'orateur se rejoignent car, comme le précise du Bellay, ils font tous deux «profession de bien dire²». Mais c'est aussi au niveau des procédés et techniques qu'ils utilisent, l'un dans l'art oratoire et l'autre dans l'art de faire des vers, qu'ils sont «tant proches et conjoinz, que semblables et égaux en plusieurs choses [...]»³.

Au-delà des procédés, ce sont les genres oratoires (et notamment les genres démonstratifs et judiciaires) qui influent sur le traitement poétique des sujets, les poèmes pouvant s'apparenter, au niveau formel, à de véritables discours en vers. Enfin, et c'est là peut-être le point le plus éclairant, les théories rhétoriques de la composition exercent un ascendant direct sur les théories poétiques. En effet, pour définir et fixer les étapes de la composition poétique, on emprunte aux catégories rhétoriques, et en particulier aux théories de l'*inventio* (qui concerne le choix des arguments, des idées), de la *dispositio* (relative à leur enchaînement) et de l'*elocutio* (c'est-à-dire de leur expression dans un style approprié et convenable), quelques-uns de leurs préceptes fondamentaux.

À la suite de Cicéron qui en faisait «la première et la plus importante partie de la rhétorique» (*De Inventione*, II) et dont l'influence sur les théories poétiques de la Renaissance est déterminante, l'invention possède un statut privilégié dans le champ particulier des Belles-Lettres et constitue, comme le précise Thomas Sébillet, «le fondement et première partie du Poème» (*Art poétique françois*, p. 21).

Mais contrairement aux traités de rhétorique qui vont au-delà de l'émission d'un principe général et instruisent l'orateur des principaux éléments et procédés de l'invention, les arts poétiques du XVI^e siècle, même s'ils lui reconnaissent une fonction dominante, n'en proposent que des analyses assez sommaires; ainsi, les poètes de la Pléiade, et notamment du Bellay, insistent sur l'importance de l'invention dans la composition poétique sans toutefois en proposer de définition précise ou en prescrire les règles et les fondements. Il semble en effet que cette notion, empruntée au vocabulaire fort connu et répandu de la rhétorique, soit déjà familière au poète; le terme se passe par conséquent d'une définition rigoureusement élaborée. C'est donc le plus souvent par le biais de représentations métaphoriques qu'on tente de saisir sa nature: Du Bellay explique ainsi que l'invention est la «première et principale pièce du harnois de l'orateur» (*la Deffence*, pp. 33-34) et du

1. Alex L. Gordon, *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, coll. «Travaux d'humanisme et Renaissance», n° LXCXI, p. 35.

2. *La Deffence et illustration de la langue françoise*, édition critique de Henri Chamard, Paris, Didier, coll. «Société des textes français modernes», 1948, p. 58.

3. Thomas Sébillet, *Art poétique françois* (1548), édition de Félix Gaiffé, Paris, Droz, 1932, p. 22.

poète, Ronsard en fait «la mère de toutes choses⁴» et Jacques Peletier du Mans la décrit en la comparant au sang de l'animal: «Elle est répan-due par tout le Poème, comme le sang par le corps de l'animal: de sorte qu'elle se peut appeler la vie ou l'âme du Poème⁵.»

On postule donc que le poème est traversé et animé d'une espèce de principe vital qui apparente le texte poétique à une sorte d'être organisé et rhétoriquement structuré, régi par la notion d'invention. En effet, les différentes parties de la composition poétique sont définies en fonction d'une hiérarchie stricte à l'intérieur de laquelle l'invention occupe la première position et dont l'harmonie du poème peut dépendre. C'est en effet de l'invention que «résulte toute l'élégance du poème», précise Thomas Sébillet⁶.

La définition de l'invention s'élabore et s'enrichit aussi en fonction des liens qu'elle entretient avec les autres parties de la composition: la disposition et l'élocution. Sébillet, tout comme Ronsard, reconnaît que la disposition dépend de l'invention (qu'elle «suit» de très près) et qu'elle est tout aussi nécessaire au poète qui «regardera [...] soigneusement à joindre les unes choses aux autres proprement au progrès de son poème⁷»; pour Peletier du Mans, non seulement disposition et invention sont liées («il i a invancion a disposer»), mais la disposition des matières est à ses yeux un processus actif empreint d'une véritable valeur inventive. La disposition consiste donc en l'«ordonnance» et l'«agencement» des choses préalablement «inventées»: «[...] sans la disposition, l'invancion seroit confuse, diforme, desagreceable, e comme s'elle n'etoit point» (*L'Art poétique*, p. 89).

L'invention semble ainsi pénétrer et traverser les deux premières parties de la composition poétique et parfois même couvrir tout son champ; pour Peletier du Mans, il y a aussi invention dans l'élocution, c'est-à-dire au niveau même du choix des mots. L'invention participe donc tout à la fois de la découverte et du choix du sujet et des idées («préparation heuristique des matériaux⁸»), de leur mise en ordre (travail de la disposition) et de leur expression stylistique; ceci comme si l'invention, véritable principe d'harmonie poétique, constituait le fondement même des critères et qualités esthétiques du poème qui dépendront non seulement de son sujet, mais aussi de son traitement et de son expression dans un style adéquat et, surtout, élégant.

4. «Abrégé de l'art poétique françois» (1565), *Œuvres complètes*, édition de Gustave Cohen, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, t. III, p. 999.

5. André Boulanger, *L'Art poétique de Jacques Peletier du Mans* (1555), Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 88.

6. *Art poétique françois*, *op. cit.*, p. 22.

7. Ronsard fait lui aussi appel à la notion d'élégance pour définir la disposition qui «consiste en une elegante et parfaite collation des choses inventées» (*Abrégé de l'art poétique françois*, p. 999).

8. Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *Communications*, 16, 1970, p. 198.

Les citations et extraits choisis jusqu'ici ont permis d'illustrer les correspondances établies entre rhétorique et poésie; toutefois, les poètes de la Renaissance ont aussi identifié quelques distinctions importantes relatives notamment à l'existence des règles de la métrique qui régissent l'écriture poétique: «L'orateur et le poète sont donc différents principalement en ce que l'un est plus contraint de nombres que l'autre» (Sébilllet, *Art poétique*, pp. 21-22). Les deux champs de la rhétorique et de la poésie sont distincts; l'un concerne l'art de la prose et l'autre, l'art du vers.

Si le poète et l'orateur ont recours à des formes différentes, cela dépend peut-être aussi de la source de leurs capacités inventives respectives: «Le Poète naist, l'Orateur se fait», remarque Sébilllet (*Art poétique*, p. 25). Ainsi, même si l'orateur maîtrise parfaitement les techniques de son art, il est cependant dépourvu de «ceste ardeur et allégresse d'esprit qui naturellement excite les poètes, et sans laquelle toute doctrine leur seroit manque inutile» (du Bellay). Bref, tout l'art du poète (son invention) relève d'une qualité qui lui est naturelle (c'est un donné), alors que l'art de l'éloquence résulte de l'apprentissage des règles et préceptes de la rhétorique (c'est un acquis).

L'acception rhétorique permet d'apporter un certain éclairage à la définition de l'invention, mais le déplacement du concept, depuis le champ rhétorique vers celui du poétique, contribue cependant à en modifier le sens de façon sensible; en outre, la littérature de la Renaissance repose sur la théorie de l'imitation dont elle fait sa principale et première règle.

Si, étymologiquement, le terme d'invention signifie «action de trouver, de découvrir⁹», la notion renvoie cependant moins à une invention proprement dite des arguments qu'à une découverte: «Tout existe déjà, il faut seulement le retrouver: c'est une notion plus "extractive" que "créative"¹⁰». La tâche du poète est donc bien de puiser sa matière poétique dans le déjà-là et non de l'inventer de toutes pièces. Au sein de cette esthétique de l'imitation, c'est moins en fonction de la nouveauté du sujet que par rapport à son renouvellement (au niveau de la disposition et de l'élocution) que peut s'opérer l'invention poétique. Ainsi, tout en reconnaissant que l'invention est nécessaire au poète («[...] nous nous plésons tousjours an cela que nous inuants. Autrement nous ne l'ecririons meme point.»), Peletier du Mans, s'inspirant d'Horace dont il propose une traduction, précise et par conséquent limite son champ: «Voila comme disait Horace qu'une matiere publique devient priuee. Voela commat, ancores que nous eyons pris

9. L'invention est donc associée à tout le processus de la composition mais aussi, par métonymie, au poème lui-même, désignant non seulement la recherche des idées et de leur mode d'organisation selon les règles de la poétique, mais aussi l'objet ainsi constitué.

10. R. Barthes, *loc. cit.*, p. 198.

notre Tème au beau milieu du Poeme d'Homere: nous an fesos notre propre [...]» (*Art poétique*, p. 91).

Par invention on désigne aussi la faculté du jugement qui guide le poète dans le processus du choix des idées et de leur mise en ordre: les deux substantifs «juger» et «inventer» sont, comme le propose le dictionnaire Huguet, à peu près synonymes¹¹. Ainsi, pour Sébillot, l'invention relève d'abord de la «subtilité et sagacité de l'esprit» dont Dieu a doté l'homme, car le jugement est «compris soubz elle». L'invention est donc associée au moyen choisi par l'auteur pour réaliser son projet poétique: «Inuancion est un dessein prouenant de l'imagination de l'antandemant, pour parvenir à notre fin» (Peletier du Mans, *Art poétique*, p. 88)¹².

Mais puisque l'imitation des Anciens constitue le principe dominant des théories poétiques, c'est elle qui fonde l'invention: «il n'y a point de doute que la plus grande part de l'artifice ne soit contenue en l'imitation, et tout ainsi que ce fut le plus louable aux Anciens de bien inventer, aussi est-ce le plus utile de bien imiter [...]» (du Bellay, *La Deffence*, pp. 45-46). Nature et culture étant liées, les traités ou arts poétiques auront pour fonction de définir les règles qui régiront l'imitation: au don naturel, Ronsard et du Bellay adjoignent l'indispensable connaissance des textes de l'Antiquité dont le poète doit se nourrir. Ce n'est qu'à partir de l'étude de ces modèles qu'il pourra exercer, cultiver et surtout étendre son propre jugement; l'invention est donc aussi le lieu où s'exerce le discernement.

Selon un autre point de vue, voulant préciser sa définition de la notion d'imitation, du Bellay lui oppose la simple traduction¹³. L'imitation étant plus fine et plus difficile, le poète enseigne que l'«assimilation» des textes antiques est un préalable nécessaire au poète qui désire s'élever au niveau des inventions des Anciens. Loin de reprendre exactement les textes anciens ou encore de les traduire, du Bellay s'en «imprime». Dans la préface de la seconde édition de *l'Olive* (1550), il explique que ses lecteurs «[...] trouveront qu'en [ses] escriptz y a beaucoup plus de naturelle invention que d'artificielle ou superstitieuse imitation¹⁴».

La notion d'invention se précise par le recours à la théorie de l'assimilation proposée par du Bellay. En fait, celle-ci implique une certaine «transformation» des textes: «Imittant les meilleurs aucteurs

11. Parmi les autres substantifs appartenant à la même famille lexicologique, on retrouve le mot «inventif» (dictionnaire Huguet).

12. Imaginer signifiant concevoir, alors imaginer et inventer (mais aussi imagination et invention) sont synonymes.

13. Au XVI^e siècle, on distingue en effet invention et traduction. Ainsi, comme c'est le cas pour un recueil de Rémi Belleau, le titre permet d'identifier les inventions propres à l'auteur et les traductions: *Les Odes d'Anacreon Tein, traduites de grec par Rémi Belleau de Nogent au Perche, ensemble quelques petites hymnes de son invention* (1556).

14. *Œuvres poétiques*, édition critique de Henri Chamard, Paris, Société d'Édition d'enseignement supérieur, coll. «S.T.F.M.», [1961], t. I, p. 20.

Grecs, se transformant en eux, les devorant et après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et nourriture» (*la Deffence*, p. 42). Reprendre signifie donc remanier et surtout intégrer la matière ancienne dans une poésie nouvelle, propre au poète.

La langue française ne pouvant parvenir à reproduire fidèlement la «divinité d'invention» des Anciens, ni atteindre son niveau d'excellence, c'est encore par le biais de l'assimilation que le poète, tout en renvoyant inévitablement à son modèle, doit s'en écarter pour inventer (du Bellay). Ce sera moins par la nature des matériaux qu'il utilisera que par leur disposition et surtout par son «tour» poétique que le poète inventera. Imiter ce n'est pas copier (au sens strict du terme) mais bien re-faire. C'est en transposant son modèle selon un mode et un ton personnels qu'on invente; c'est ainsi qu'on parvient à faire une «chose à soi¹⁵». La notion d'originalité comme critère esthétique est par ailleurs presque inexistante à la Renaissance, la théorie de l'imitation instaurant une relation nécessaire entre tradition et novation. Le Moyen Âge et la Renaissance sont en fait des époques marquées par «une esthétique de l'écart¹⁶»; ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle que l'authenticité et l'originalité deviennent de véritables valeurs esthétiques¹⁷.

En prenant place à l'intérieur de la théorie de l'imitation, la notion d'originalité se pose nécessairement en fonction des rapports que l'œuvre entretient avec son modèle (le texte originel), auquel le poète emprunte, tout en les transposant dans sa propre œuvre, certains des éléments (arguments, thèmes ou procédés stylistiques) de sa composition poétique¹⁸. Comme le prescrit Pontus de Tyard, «il est très

15. C'est ainsi que Jacques Peletier du Mans fait un véritable éloge de la disposition des *Métamorphoses* d'Ovide: «[...] la matière e la principale inuancion n'étoit point siennes: il a invante la maniere de lier tant de diverses Fables ansamble, e de donner a toutes leur place si propre, qu'il samble que ce soet une narracion perpetuele. Voela commant par une Disposicion bien drecee, la chose qui etoet antre les meins du commun il l'a fete sienne propre» (*Art poétique*, pp. 90-91).

16. Roland Mortier constate en effet qu'à la Renaissance on fait rarement l'apologie de l'originalité, sauf peut-être chez Guillaume Des Autels (*l'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», vol. 207, 1982, p. 24).

17. L'auteur propose par ailleurs une analyse éclairante des rapports qu'entretiennent les notions d'originalité et d'invention au sein de la doctrine classique de l'imitation et surtout des modifications et mutations de sens qu'elles connaissent au cours du XVIII^e siècle, notamment chez Joshua Reynolds («[...] ce n'est que par l'imitation qu'on parvient à la vérité et même à l'originalité dans l'invention», *De l'imitation des maîtres et du génie*, 1774) et chez Marmontel (*l'originalité, c'est «l'invention des traits de caractère, des mouvements de l'âme, de l'accent des passions [...]»*, *Éléments de littérature*, 1787). R. Mortier, *op. cit.*, pp. 168 et 176.

18. Mais c'est précisément selon les déplacements et les modifications des rapports entre les notions d'originalité et de modèle que le statut de l'œuvre dite originale sera appelé à changer. Le texte poétique ne semblant dériver d'aucune œuvre qui lui serait antérieure, il constitue ainsi une espèce de commencement; bref, en l'absence de modèle véritable, il acquiert pour lui-même la fonction d'archétype. C'est bien à ce problème de l'œuvre originelle que la génétique sera, entre autres, confrontée.

pertinent que l'on ajuste quelque chose du sien à la discipline [...] et que l'on l'enrichisse de ses propres inventions¹⁹»; l'imitation est moins le lieu de la perte de la personnalité propre au poète que celui de son expression particulière.

IMITATION INVENTRICE ET IMAGINATION CRÉATRICE: DEUX CONCEPTS-CLÉS

Au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, la définition de l'invention tout à la fois se précise — il est en effet plus facile de cerner son sens littéraire — et se complexifie, car elle implique la prise en compte et la compréhension de tout un réseau de notions qui, si elles n'évoluent pas directement en fonction les unes des autres, ne sont pas non plus tout à fait indépendantes. Isoler ces siècles (les appréhender séparément et opérer des coupures trop rigoureuses) s'accorde donc difficilement avec l'idée d'une évolution lente et continue de ces termes et concepts. Aussi, à la suite de R. G. Saisselin²⁰, c'est la théorie de l'imitation de la nature (qui prévaut tout au long de ces deux siècles et qui, selon lui, définit le classicisme), qui constituera notre fil d'Ariane; en effet, ses fluctuations et ses déplacements nous permettront de mieux saisir ce que les auteurs entendent par invention (et par imagination, génie et création). Mais c'est aussi le développement des sciences et leur essor, au XVII^e siècle, qui aura un impact déterminant sur la définition du concept.

Dans le réseau des termes apparentés à la notion d'invention et qui permettent de mieux circonscrire son champ, très tôt, deux couples de mots s'imposent: imiter/inventer et trouver/imaginer. Notons par ailleurs que l'opposition talent/génie sera elle aussi d'une grande importance pour cerner le concept d'invention.

Contrairement à ce qu'un lecteur moderne pourrait entendre par imiter et inventer, les deux termes de ce premier doublet ne sont pas, à l'époque classique, absolument contradictoires; la théorie de l'imitation restreint le champ de l'invention, mais elle ne l'abolit pas. Les auteurs empruntent donc certains aspects textuels à leurs modèles, mais ils s'autorisent aussi bien des libertés par rapport à eux: «On peut donner du lustre à leurs inventions», précise La Fontaine²¹. Dans sa préface aux *Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), l'auteur explique: «Apulée me fournissait la matière; il ne me restait que la forme, c'est-à-dire les paroles.» Il identifie les scènes, personnages et faits qu'il a puisés chez Apulée puis, s'en démarquant, il dresse la liste de ses «inventions»: «Il y a quelques épisodes de moi [...], la manière de conter [...], les

19. *Œuvres: Solitaire premier*, édition de Silvio F. Baridou, Genève, 1950, p. 56.

20. *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart*, Cleveland et Londres, The Press of Case Western Reserve University, 1970, X-308 p.

21. «Contre ceux qui ont le goût difficile», *Fables. Œuvres complètes*, présentation et notes de Jean Marmier, Paris, Seuil, coll. «L'Intégrale», 1965, p. 82.

circonstances et ce que disent les personnages.» Bref, La Fontaine a quitté son «original» (son modèle) à plusieurs reprises et si bien qu'en fait, son conte lui-même peut être dit original²² : «Mon imitation n'est point un esclavage», précise-t-il dans son *Épître à Huet* (1687).

De même, quand Corneille avoue avoir modifié le texte original et avoir fait subir des changements à l'«histoire» de Polyucte (1641) et surtout y avoir ajouté des «épisodes d'invention», il légitime par là même son procédé. Le poète n'est pas astreint à reproduire strictement et en tous points les modèles antiques pour en donner des copies qui leur soient tout à fait conformes et c'est au contraire à partir d'eux que, grâce à son génie, il parviendra à inventer et même à les dépasser. Progressivement, l'œuvre antique est davantage une matière ou un matériau poétique qu'un modèle à copier, sorte de principe d'autorité.

L'importance et la portée sémantique de la deuxième dyade de termes qui permet de saisir la notion d'invention (trouver/imaginer) sont perceptibles de façon assez précise au niveau même des définitions que les dictionnaires en proposent. Ainsi, Richelet (1680) explique que l'invention «consiste à avoir trouvé ou à avoir imaginé quelque chose de nouveau». Si cette opposition trouver/imaginer suggère déjà qu'il existe des types différents d'invention, c'est la définition du verbe inventer qui nous permet de mieux saisir ce qu'on entend par là : inventer, c'est «imaginer quelque chose que personne n'a encore imaginé», c'est aussi «trouver quelque chose à force de penser et par l'adresse et la vivacité de son esprit». Donc, à cette première opposition qui repose sur les fondements de l'invention (qui trouve ou imagine son objet) s'en ajoute une autre, relative aux facultés qu'elle sollicite : l'imagination ou l'esprit.

Furetière (1690) accentue encore cet écart : inventer c'est «produire par la force de son esprit quelque chose de nouveau et quelquefois aussi faire une simple fiction». L'emploi du verbe «produire» implique ici que l'invention relève d'un principe actif qui fonde la nouveauté (autre critère de définition de l'invention à peu près absent jusqu'ici). De plus, contrairement au verbe trouver qui, associé à la notion de découverte (on retrouve ici l'invention dans son sens étymologique²³), renvoie au réel, le verbe imaginer renvoie plutôt directement au fictif²⁴.

22. La Fontaine ajoute : «[...] il faut considérer mon ouvrage sans relation à ce qu'a fait Apulée, et ce qu'a fait Apulée sans relation à mon livre [...]» (*Ibid.*, p. 405).

23. Dans son sens premier, invention désigne la mise au jour des objets, trésors et reliques enfouis ou cachés ; «trouver» et «inventer» sont alors synonymes.

24. En multipliant les exemples d'utilisation du mot (inventer la poudre à canon, l'imprimerie ou un instrument ; un mode, un jeu, un remède ; un art, une science, une machine (Académie, 1694), on pose de façon explicite que l'invention dépasse le strict domaine de la réalité du monde des hommes et que la notion s'inscrit aussi au sein d'un univers fictif, littéraire. Jusqu'ici, cependant, hors du champ des Belles-Lettres et de la rhétorique, le terme n'a apparemment pas droit de cité et ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle qu'on l'utilise ailleurs, notamment en peinture (Trévoux, 1771) et en musique (que l'on songe par exemple aux *Inventions* de Bach).

Desmarests de Saint-Sorlin fait par conséquent l'éloge de l'inventeur, «productif et fécond par lui-même²⁵».

Tout en reconnaissant que l'imagination participe à l'invention, le XVII^e siècle (notamment Pascal, Fontenelle et Malebranche²⁶) se méfie de cette faculté que l'on associe le plus souvent à la divagation et à la fantaisie et qui peut mener à l'erreur, voire dégénérer en folie²⁷. Lorsqu'on la définit en fonction de ses effets, l'on distingue le plus souvent deux types d'imagination : associée à la mémoire, elle permet de faire surgir volontairement des images issues de la perception directe des objets ; perçue en termes de conception involontaire, elle se rapproche alors plutôt du rêve ou de la rêverie. C'est donc sa force d'esprit qui permettra au poète d'éviter de produire le diffus et le faux.

Pour expliquer la source de cette «force d'esprit» qui préside à l'invention, on recourt le plus souvent à la notion de génie, qu'on parvient d'ailleurs mal à définir et à identifier, pour en rendre compte. Pour Furetière (1690), la «subtilité d'esprit» qui caractérise l'invention, c'est un «certain génie particulier qui donne la facilité de trouver quelque chose de nouveau». Par ailleurs, l'expression «travailler de génie» permet de comprendre que ces deux notions sont étroitement liées : «On dit travailler de génie, pour dire, faire quelque chose de sa propre invention, et d'une manière aisée et naturelle» (Académie, 1694).

Si le génie doit connaître et respecter les règles de son art, il possède cependant cette capacité ou faculté qui lui permet d'accéder à l'invention. Génie et talent sont à peu près synonymes²⁸, mais le premier a moins besoin de règles que le second, dont tout l'art ne repose que sur la parfaite maîtrise technique des règles de la poétique et de la rhétorique. À l'exécution (du talent), on oppose l'invention (du génie). L'invention est donc l'apanage du seul génie ; c'est sa force naturelle d'esprit (qui le définit, le caractérise et surtout le démarque des autres hommes) qui génère la nouveauté et l'originalité.

Il ne faut cependant pas perdre de vue que ces deux marques ou critères de l'invention (nouveauté et originalité), qui progressivement s'imposeront, s'inscrivent toutefois à l'intérieur de la théorie classique de l'imitation. Ainsi, pour Boileau par exemple, «une pensée neuve, brillante et extraordinaire, ce n'est point, comme se le per-

25. *La Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine, et des poètes grecs, latins et français*, Paris, Jolly, 1670, p. 89.

26. Pour Malebranche, par exemple, l'imagination c'est «la folle du logis» (*De la recherche de la vérité*, II, *De l'imagination*). *Le Grand Robert*, t. V, 1985.

27. Seul Bossuet semble avoir perçu les possibilités créatrices de l'imagination, explique Saisselin (article «Imagination»). Il précise par ailleurs que c'est seulement vers la fin du XVII^e siècle que l'imagination cesse d'être perçue exclusivement en termes psychologiques (folie, maladie, source d'erreur et d'errance) et qu'on l'associe au domaine artistique.

28. L'Académie définit ainsi le génie : «[...] la disposition naturelle ou le talent particulier d'un chacun».

suadent les ignorants, une pensée que personne n'a jamais eue, ni dû avoir: c'est au contraire une pensée qui a dû venir à tout le monde et que quelqu'un s'avise le premier d'exprimer²⁹»; c'est donc au niveau de l'expression poétique que le texte ici encore se fait original («il est bien difficile d'inventer, et assez facile d'imiter», Furetière, 1690³⁰) ou alors c'est l'ordre des matières qui fonde le nouveau («Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau: la disposition des matières est nouvelle», Pascal³¹).

Le développement des sciences (en particulier la notion de progrès) et l'importance de leur influence qui s'étend dans toutes les sphères de la connaissance, et notamment dans le domaine littéraire, est perceptible dans les définitions de l'invention proposées dans les dictionnaires du XVIII^e siècle et dans l'*Encyclopédie*. Il est assez significatif qu'à ce moment même s'accroît le rapport découverte/invention.

Dans le dictionnaire de Féraud (1787), qui tire sa définition de l'*Encyclopédie* (article «Découverte³²»), invention et découverte sont synonymes. Cependant, «on apèle invention ce que l'on trouve de nouveau; mais on ne doit appliquer le nom de découverte qu'à ce qui est non seulement nouveau, mais en même temps curieux, utile et difficile à trouver». Si le seul critère de la nouveauté est retenu, alors le mot invention s'utilise aussi bien dans le domaine des arts que dans celui des sciences; cependant, si c'est plutôt en fonction de critères liés à la valeur, à la difficulté ou à l'utilité qu'on juge, «l'idée de découverte» (qui étend les connaissances) relève davantage du champ scientifique et l'invention (qui ajoute «aux secours³³» dont l'homme a besoin), de l'art. Cette classification suggère ainsi la prééminence des découvertes sur les inventions (et par conséquent celle des sciences sur les arts): «Les découvertes moins considérables s'appellent seulement inventions», précise d'Alembert.

Découvrir le monde (ce qui est extérieur à l'homme), appréhender l'univers et rendre présents les objets dont il se compose présente non seulement plus d'utilité et vainc plus de difficultés que les inventions qui consistent «à trouver ce qui n'est proprement que dans notre entendement» («Découverte»), mais surtout, trouver se dit de ce que plusieurs cherchent, et découvrir, de ce qui n'est cherché que par un

29. «Préface» pour l'édition des *Œuvres* (1701). Cité par R. Mortier, *op. cit.*, p. 51.

30. Si l'opposition imiter/inventer se retrouve chez Boileau (*Art poétique*) et Guez de Balzac (*Entretiens*), c'est peut-être aussi la Querelle des Anciens et des Modernes qui est lisible en filigrane.

31. Cité par R. Barthes, *loc. cit.*, p. 196.

32. Article de d'Alembert (1754).

33. Cet élément de la définition rappelle un proverbe apparu dès le xvii^e siècle: la nécessité est la mère de l'invention. Sentence qui n'est pas sans évoquer le mythe de Poros (l'abondance, l'expédient), fils de Métis (Invention ou Sagesse) et Penia (la pauvreté, la disette).

seul (ses objets sont singuliers). Aux méthodes particulières et individuelles d'explication des phénomènes, en soi peut-être toutes équivalentes, on oppose les méthodes générales qui sont déterminantes en matière de progrès. Aux chimères (pierre philosophale, mouvement perpétuel, etc.) et aux théories, on oppose les faits. Ainsi, la découverte de la gravitation universelle de Newton est plus importante que son invention d'un système du monde³⁴.

Pour l'abbé Batteux, c'est la notion même de nature qui limite le champ du génie inventif. Puisqu'elle constitue le chef-d'œuvre de la création divine, l'homme ne peut prétendre l'égaliser et ne peut donc pas créer : il doit se contenter d'imiter; d'où sa réduction des Beaux-Arts à un seul principe : l'imitation de la belle nature. «L'esprit humain ne peut créer qu'improprement : toutes ses productions portent l'empreinte d'un modèle [...]. Inventer dans les Arts, ce n'est point donner l'être à un objet, c'est le reconnaître où il est et comme il est³⁵.» Seul Dieu a pu créer; il a créé la Nature, le seul modèle de l'artiste³⁶.

Mais pour Marmontel («Invention poétique³⁷»), l'objet de la poésie c'est non seulement ce qui est (la nature conçue par Dieu), mais aussi «[...] ce qui serait dans l'immensité du temps et de l'espace, si la nature développait jamais le trésor inépuisable des germes renfermés dans son sein». Inventer, c'est :

S'emparer des causes secondes, les faire agir, dans sa pensée, selon les lois de leur harmonie, réaliser ainsi les possibles; rassembler les débris du passé; hâter la fécondité de l'avenir; donner une existence apparente et sensible à ce qui n'est encore et ne sera peut-être jamais que dans l'essence idéale des choses [...].

Le champ de la fiction est vaste puisque l'inventeur, imaginatif, se tourne vers l'avenir (le progrès) et élargit le champ des possibles, alors que l'imitateur, «fidèle et timide», s'en tient au déjà-là et peint ce qu'il voit. Cependant, si elle peut «devancer» la nature, l'imagination doit éviter de trop s'en éloigner et de s'égarer. La nature impose donc des limites à l'imagination («Inventer, ce n'est [...] pas se jeter dans des possibles auxquels nos sens ne peuvent atteindre [...]», Marmontel) qui doit rester dans l'ordre du sensible, mais en même temps, on lui reconnaît une certaine puissance créatrice : inventer, c'est

34. Articles «Découverte» et «Découvrir, trouver» de d'Alembert (1754). Il est à noter que l'article «Invention» (Marmontel) consacré aux Belles-Lettres et à la poésie ne paraîtra que dans le Supplément de l'*Encyclopédie* (1777).

35. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), édition critique de Jean-Rémy Manton, Paris, Aux amateurs de livres, coll. «Théorie et critique à l'âge classique», 1989, p. 85.

36. Les dictionnaires du xvii^e siècle limitent en effet le pouvoir de créer à Dieu : «ce mot se dit proprement de Dieu, et il signifie de rien faire quelque chose» (Richelet, 1680).

37. *Éléments de littérature* (1787). *Œuvres complètes*, Paris, Verdière, 1818, t. XIV, pp. 167-188. L'article «Invention poétique» reprend, tout en le développant, l'article paru dans l'*Encyclopédie*.

«[...] combiner diversement nos perceptions, nos affections, ce qui se passe au milieu de nous, autour de nous, en nous-mêmes» (Marmontel). Le poète se distingue par conséquent du «froid copiste» (l'imitateur) et de l'historien (qui fait le récit de la réalité), car il imagine, il invente. Imagination et invention, associées au domaine fictif ou artistique, sont donc plus étroitement liées; ce ne sont plus les règles telles que décrites par Boileau («puérilement importunes» et dont on «étourdit le poète») qui limitent l'imagination, mais plutôt la nature. L'imagination contribue ainsi à l'invention qui constitue désormais l'essence même de l'art du poète qui a «pour base de son ouvrage la fiction³⁸» (Voltaire).

Bref, tout est possible qui est vraisemblable, et c'est son imagination (désormais associée à la perception sensible) qui permettra au poète d'inventer. Alliance, donc, de l'imagination passive, qui se souvient, et de l'imagination active, qui rassemble.

Dans ses articles sur l'imagination et le génie (*Éléments de littérature*), Marmontel permet donc d'entrevoir une modification sensible de cette notion au XVIII^e siècle. Alors qu'au siècle précédent elle désigne de façon générale la faculté de se représenter les choses sous forme d'images sensibles, le terme est désormais associé à un «sens plus noble et plus précis³⁹» et désigne une des facultés qui sont propres au génie : «L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie», explique Saint-Lambert⁴⁰. Encore ici, talent et génie s'opposent : l'un produit, l'autre crée, l'un donne «la forme», l'autre donne «l'être» : «le mérite de l'un est dans l'industrie; le mérite de l'autre est dans l'invention» (Marmontel). Les ouvrages et les conceptions de l'homme de génie sont donc une «sorte de création» aux yeux des hommes.

Dès lors que les théories esthétiques remettent en question la théorie de l'imitation et que, par conséquent, on reconnaît que le poète puisse trouver en lui sa matière, le terme d'invention (pris dans son sens étymologique et rhétorique) ne suffit plus, et c'est progressivement le terme de «création» qui s'imposera pour finalement se substituer à lui⁴¹. De plus, le statut de l'imagination se modifie et sa capacité de

38. Article «Imagination» (*l'Encyclopédie*, 1765). Saisselin précise qu'on passe ainsi d'une esthétique de règles à une esthétique reposant sur la notion de goût et d'une esthétique de l'imitation à une esthétique de l'imagination (*op. cit.*, p. 107). L'harmonie et le goût prévaudront désormais sur les règles poétiques classiques; «L'intention du poète: voilà la règle» (article «Invention» de *l'Encyclopédie*).

39. Discours préliminaire de *l'Encyclopédie* (1751), p. xvi.

40. Article «Génie» (*Encyclopédie*, 1757).

41. Si on hésite encore à accorder l'attribut de création à l'homme, quelques dictionnaires du XVIII^e siècle précisent toutefois qu'au sens figuré le terme peut s'appliquer à «l'inventeur original de quelque chose» (Trévoux, 1771). Féraud (1787) signale aussi l'apparition de trois nouveaux adjectifs : créatif, créatrice et créateur. Pour les deux premiers, apparemment synonymes, des citations tiennent lieu de définitions : «Il faut attendre ce qu'en désignera l'usage», explique-t-on. L'utilisation du substantif «créateur» étant réservée à Dieu, ce n'est que «par extension», ou

produire des «combinaisons» fécondes fonde l'invention de l'homme de génie: «L'invention consiste à savoir faire des combinaisons neuves. Il y en a deux espèces: le talent et le génie», propose Condillac⁴². Reprenant l'opposition talent/génie, chère au XVIII^e siècle, l'auteur précise que le génie «envisage des choses sous des points de vue qui ne sont qu'à lui, donne naissance à une science nouvelle, ou se fraie, dans celles qu'on cultive, une route à des vérités auxquelles on n'espérerait pas de pouvoir arriver⁴³».

Pour Voltaire⁴⁴, à la suite notamment de Condillac, le pouvoir de l'imagination repose sur les nouvelles combinaisons qu'elle permet de faire apparaître, mais il identifie deux types distincts d'imagination: l'une «passive», qu'il associe à la mémoire et d'où résulte, à partir d'images, une simple reproduction d'objets dont l'homme «n'est pas le maître»; l'autre «active», réglée par la raison et dite aussi «imagination d'invention», qui donne l'impression de créer alors qu'«elle ne fait qu'arranger».

La raison est donc la faculté maîtresse qui régit l'action de l'imagination:

Il n'est rien qui ne puisse prendre, dans notre imagination, une forme nouvelle [...]. Rien ne paraît 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 connaissances, si nous savons la régler (Condillac, p. 87).

Le poète puise ainsi dans le réservoir de la mémoire les éléments dont il proposera des combinaisons nouvelles. Mais même si imagination et invention sont à peu près synonymes (les deux mots connotant l'élaboration du fictionnel), l'imagination n'accède pas à la création proprement dite: elle invente mais ne crée pas.

Dans la conception classique du génie, héritée de Platon (et à laquelle Voltaire souscrit en partie⁴⁵), la source de la fureur poétique est extérieure à l'homme; d'où le recours à Dieu ou aux Muses pour l'expliquer. Pour Diderot, d'un point de vue plutôt physiologique, l'imagination est une fonction du cerveau dont le poète (qui perçoit

«abusivement», que l'adjectif désigne «celui qui a inventé, dans quelque genre que ce soit».

42. Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprint, 1970, t. I, p. 108.

43. Le génie est par conséquent «original» et «inimitable», et ce contrairement au talent qui peut être surpassé.

44. Article «Imagination» (*l'Encyclopédie*, 1765).

45. Pour Voltaire, l'imagination d'invention caractérise le génie: «Ce terme de génie semble devoir désigner non pas indistinctement les grands talents, mais ceux dans lesquels il entre de l'invention.» (Article «Génie», *Question sur l'Encyclopédie* (1771), *Œuvres complètes de Voltaire*, édition de Louis Moland, Paris, Garnier, 1879, vol. XIX, p. 244.

la nature par l'intermédiaire des sens) subit l'emprise; c'est cette forme d'enthousiasme qui serait à l'origine du dynamisme créateur: «Le poète est sous le charme⁴⁶.» S'il distingue deux sortes d'imagination, volontaire et involontaire, pour lui, cependant, seule cette dernière est vraiment créatrice⁴⁷. Subordonnée aux perceptions sensorielles, l'imagination doit, pour éviter la déviance et répondre aux normes de la raison et du goût, s'inscrire à l'intérieur des limites de la nature; c'est à partir de ses matériaux que le poète invente.

En faisant de l'imagination une «faculté créatrice» («Discours préliminaire» de l'*Encyclopédie*), en reconnaissant son pouvoir créateur et en louant l'invention, caractéristique du génie, les poètes et les artistes parviennent peu à peu à s'affranchir des règles de la poétique et de la rhétorique qu'on qualifie de «puérités pédantesques»: «[...] 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 [...]» («Discours préliminaire», p. XIII).

À la suite des Encyclopédistes et des partisans des modernes, André Chénier se réclame de l'idée de progrès dans les arts et en poésie. Son projet est tout entier exposé et défini dans le titre de l'un de ses plus célèbres poèmes, «L'Invention⁴⁸», qui suggère la synthèse et l'alliance de l'invention poétique et du progrès scientifique. Quoique novateur et résolument moderne⁴⁹, son programme reste par certains aspects très classique, notamment dans ce poème qui, même s'il est consacré à la gloire de l'invention («Ce n'est qu'aux inventeurs que la vie est promise»), propose une théorie de l'imitation poétique qui reste relativement fidèle à la tradition: le poète moderne doit «côtoyer les Anciens» et suivre leur exemple. Non pas les copier et prendre leurs écrits pour modèles, mais «imiter leur exemple», c'est-à-dire chanter son siècle et intégrer à la poésie les «trésors nouveaux» que la science lui a révélés:

Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs
 Pour peindre notre idée, empruntons leurs couleurs
 Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques
 Sur des pensers nouveaux, faisons des vers anciens.

(«L'Invention», p. 129.)

46. Second Entretien sur *le Fils naturel* (1757), *Œuvres de Diderot*, édition d'André Billy, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 1217.

47. Diderot annonce ainsi en quelque sorte les acceptions romantiques de génie et d'imagination.

48. Rédigé au cours de l'hiver 1786-1787, le poème fera l'objet d'une publication posthume en 1819. *Œuvres complètes*, édition de Gérard Walter, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, pp. 123-132.

49. Chénier propose entre autres, pour la poésie, le renouvellement des sujets et l'intégration des connaissances révélées par la science.

Aux «esclaves imitateurs», mais aussi aux simples «rimeurs et rhéteurs», Chénier oppose le génie, c'est-à-dire les inventeurs («voix créatrice[s] du monde»): «Osons», car il faut «savoir tout tenter.» À l'imitation servile, il substitue «l'imitation inventrice⁵⁰». Son grand rêve: se faire «l'Homère des temps modernes». Inventer comporte toutefois ici encore des limites; Chénier se méfie de l'imagination (de ses écarts et de ses productions) et rejette toutes les formes de la bizarrerie et de l'errance («délires insensés», «fantômes monstrueux», «transports déréglés», «accès de la fièvre», etc.) qui vont à l'encontre du génie que «la vérité, le bon sens [et] la raison» doivent guider.

S'il définit l'invention par la négative, indiquant ce qu'elle n'est pas («[...] inventer n'est pas, en un simple abandon/ Blessé la vérité, le bon sens, la raison»), c'est plutôt dans son «Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts» (1784-1786) que Chénier explique qu'elle «consiste à faire des combinaisons neuves». Alliance donc de la tradition (imitation des textes anciens) et de la novation (révélation du monde moderne) qui encore une fois met l'accent sur «l'opération combinatoire» (R. Mortier) de l'invention et sur les rapports qu'imagination et mémoire entretiennent.

DE L'*INVENTIO* À L'INVENTION

Au cours du siècle des Lumières, on a surtout utilisé le terme de «découverte» dans le domaine des sciences de «raisonnement» (l'*Encyclopédie*) telles la physique ou la philosophie, alors que l'emploi du terme d'invention était plutôt réservé aux arts et métiers; c'est d'ailleurs ainsi qu'on expliquait la supériorité des découvertes sur les inventions, les unes relevant surtout du génie, les autres surtout du hasard. Aux siècles suivants, c'est moins par rapport à leurs champs respectifs qu'on les distingue qu'en fonction de leur objet et des facultés intellectuelles qu'ils sollicitent. Peu à peu, un renversement s'opère.

La découverte reposant sur l'observation et l'attention, elle permet de révéler l'existence des faits de la nature. Découvrir c'est donc mettre au jour ce qui était caché ou inconnu jusque-là mais qui existait déjà, et inventer c'est imaginer, c'est-à-dire donner une forme nouvelle, résultat de l'alliance de l'imagination et de l'intelligence⁵¹: «[...] il semble qu'il y ait vraiment création par la force de l'esprit de quelque

50. Chénier reprend ici une idée élaborée plus tôt dans son «Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts» (1784-1786): «Et toujours cette imitation inventrice [...] enrichit les auteurs les plus justement renommés pour leur originalité» (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 690). L'expression «imitation inventrice» est tirée des *Réflexions sur la poésie* (1747) de Louis Racine.

51. Selon Larousse (1783), le terme d'imagination regroupe toutes les facultés qui concourent à la conception d'une œuvre d'art. Elle n'est plus la seule faculté mnémonique, miroir ou écho de la nature, mais bien une véritable puissance créatrice.

chose d'entièrement nouveau, construction d'un édifice intellectuel qui ne préexistait d'aucune façon», explique Louis de Broglie à propos de l'invention théorique. Dans la découverte d'un fait expérimental, cependant, celui-ci préexiste à sa révélation⁵². Ainsi, du point de vue du «produit de l'activité intelligente» (Claparède), la découverte se distingue de l'invention en ce qu'elle se rapporte à un fait naturel dont l'existence est révélée par son auteur; au contraire, l'inventeur est en quelque sorte aussi le créateur de son objet. L'invention, artistique ou esthétique, doit dépasser l'observation et l'explication de la nature et «franchir les limites de ce qui est» (*Encyclopédie catholique*, 1854).

Dans un sens général, le terme d'invention est donc indistinctement utilisé dans les arts ou les sciences; par contre, si le terme désigne l'action de faire ou de produire quelque chose qui n'existait pas encore, on réserve son emploi aux domaines artistique et littéraire. Peu à peu, on lui préférera le terme de «création» qui, étymologiquement, s'en approche puisqu'il signifie: tirer du néant, donner l'être. Le terme perd son acception strictement divine et l'on reconnaît désormais que l'homme de génie possède lui aussi une faculté créatrice: l'imagination. L'inspiration du génie créateur n'est plus le résultat d'une suggestion extérieure et divine, mais plutôt le produit de ses facultés intellectuelles⁵³.

Au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, les théories esthétiques continuent de privilégier les questions de forme et de matière poétique, mais lorsque, progressivement, on s'interroge sur la source et la nature de la création humaine, la notion d'imagination devient fondamentale, notamment au cours de la période romantique. Sans poser qu'il s'agit là d'une conséquence directe, il est par ailleurs intéressant de noter qu'à cette époque l'emploi du terme invention se fait rare⁵⁴.

52. Même si de Broglie insiste sur le rôle de l'imagination dans l'invention, il montre que le terme peut aussi avoir une connotation péjorative et «[...] signifier création par l'imagination de chimères et de mensonges» («L'invention scientifique. Les sciences expérimentales», dans l'ouvrage collectif *L'Invention*, Paris, Félix Alcan, 1938, p. 113). E. Claparède établit lui aussi cette distinction entre les termes de découverte et d'invention: «Dire qu'un savant a inventé une loi, une théorie, a un sens péjoratif» («L'invention dirigée», *op. cit.*, p. 43).

53. Depuis le XVIII^e siècle environ, la définition du génie s'est modifiée; en effet, jusqu'au XVII^e siècle, le terme a désigné une «certaine» attitude intellectuelle, puis (fin XVII^e, début XVIII^e siècle) un être supérieur qui se distinguait du commun des hommes par le caractère remarquable et inexplicable de son esprit. Le dictionnaire Larousse (1873) précise d'ailleurs que cette idée du génie relève moins d'un fait que d'une illusion et la qualifie de «vieilleserie».

54. À propos de l'acception romantique du concept d'imagination (en particulier en Angleterre et en Allemagne) voir, entre autres: Ernest Lee Tuveson, *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism* (Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1960), James Engell, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism* (Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1981) et Geoffrey Hartman, *The Unremarkable Wordsworth* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987).

L'instauration du brevet d'invention s'inscrit à l'intérieur de cette tendance croissante à privilégier une connotation scientifique de l'invention, mais en même temps, elle contribue à la renforcer. En effet, depuis la fin du XVIII^e siècle, ce titre est accordé à l'auteur d'une découverte ou d'une invention scientifique ou industrielle qu'il peut seul exploiter pour un temps déterminé.

Malgré que cette acception scientifique se soit en quelque sorte imposée, le terme n'a pas disparu complètement du champ artistique et littéraire. Pour Balzac par exemple, même si l'invention entière et totale est impossible en littérature («[...] les écrivains n'inventent jamais rien[...]»⁵⁵), elle peut cependant apparaître au niveau de la «combinaison des événements» et de leur «disposition littéraire», seules inventions issues du travail de l'écrivain⁵⁶ qui puise du côté de la réalité moins pour transformer le monde réel que pour «composer» un monde imaginaire : à l'exécution, tout change. Travaillant à partir du réel qu'il tente de reproduire, l'écrivain est un «copiste plus ou moins heureux»⁵⁷, plus ou moins habile. Sans le travail, l'imagination de l'auteur est cependant peu féconde, car si cette faculté est commune à tous les hommes, seul l'écrivain véritable saura en tirer une œuvre. Aux «faciles conceptions», au livre comme rêve, Balzac oppose la «production littéraire» de l'œuvre; entre les deux, dit-il, il est un «abîme de travail»⁵⁸.

En introduisant ainsi la notion de travail, ce sont les mythes du génie (ce «délirant échevelé», Valéry) et de la création *ex nihilo* (fulgurante et spontanée) qui sont remis en question; selon Balzac en effet, il est difficile de faire un livre, car il n'est ni Dieu ni Muse pour insuffler à l'auteur le secret de sa composition ou la clé de son invention.

Si la définition de l'invention et de son réseau sémantique évolue selon un axe temporel et historique, en fonction notamment des grands courants littéraires qui marquent les différentes époques, c'est aussi l'émergence des différentes théories esthétiques qui a contribué à ces déplacements et changements de sens. De plus, les théories du texte et de la littérature, ainsi que les nombreuses méthodes critiques mises au point pour rendre compte du texte et de ses lectures, en variant les objets et en multipliant les points de vue, font apparaître de nouvelles approches et figures de l'invention. Puisqu'il est impossible, dans le cadre de cet article, d'en proposer une analyse exhaustive, nous avons plutôt privilégié une approche génétique de la question de l'invention

55. Note en appendice à la première édition de *la Fille aux yeux d'or* (1835). *Œuvres*, Paris, Seuil, coll. «L'Intégrale», 1965, vol. IV, p. 596.

56. Edgar Allan Poe a expliqué dans «La Genèse d'un poème» (1846) que c'est précisément par rapport à l'ancien que se fondent la nouveauté et l'originalité; c'est au niveau de leur «combinaison» que les vers tirent leur caractère de nouveauté et portent la marque de l'invention poétique.

57. Note à *la Fille aux yeux d'or*, p. 596.

58. Préface de la première édition (1839) du *Cabinet des antiques*. *Œuvres*, Paris, Seuil, coll. «L'Intégrale», vol. III, 1965, p. 626.

afin d'identifier, sur le plan lexicologique, quelques-uns de ses emprunts, mais aussi ses apports et ses influences.

Le recours à des métaphores, qu'elles soient d'ordre musical, architectural ou économique, quoique utile et éclairant, ne permet toutefois pas de rendre tout à fait compte du phénomène de l'invention littéraire qui se distingue des autres modes d'expression, entre autres, par la nature de ses matériaux : le langage. Par ailleurs, en comparant le texte à une composition, à une construction ou à une production, c'est l'idée de processus qui est suggérée et ce, contrairement au terme de création auquel est associée celle d'un commencement absolu et d'un aboutissement immédiat. Ainsi, le théoricien Pierre Macherey⁵⁹ préfère production à création parce que ce terme lui l'avantage de véhiculer l'idée d'un « travail réellement producteur » et permet ainsi de rompre avec l'illusion spontanéiste de la création d'une œuvre qui reste toujours associée au mystère : l'écrivain est un « ouvrier ». D'autre part, ce choix lexicologique et méthodologique s'explique en fonction de son objet d'investigation théorique qui, plutôt que de prendre pour point de départ l'œuvre achevée (le produit), se déplace pour prendre en compte les « conditions déterminées » de son élaboration (les « lois » de sa production). C'est plutôt du côté du texte et de sa lecture, productrice de sens, que se situe l'approche phénoménologique de Michaël Riffaterre⁶⁰ qui montre que c'est dans la relation établie entre un texte et son lecteur que la production du texte a lieu ; c'est elle qui fonde l'analyse formelle⁶¹.

Les analyses de l'invention consacrées à un auteur particulier et qui prennent appui sur l'investigation des manuscrits ont le plus souvent pour objectif de retrouver et d'expliquer, par le biais de la genèse d'une œuvre (autre parallèle établi entre l'histoire de la création du monde par Dieu et celle de l'œuvre par l'écrivain), l'origine de la création littéraire⁶². Quand l'étude des procédés et dispositifs propres à l'écrivain se propose ainsi de percer le « secret » de sa méthode ou de son « système » d'invention⁶³, c'est moins pour comprendre le processus scripturaire que pour identifier, en fonction des rapports que l'œuvre entretient (ou nie entretenir) avec le réel (et dans l'invention de cette distance), la source ou le document, le germe ou la trouvaille

59. *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, coll. « Théorie », Série Recherche, n° 4, 1970, 332 p.

60. *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, 284 p.

61. Riffaterre remet donc en question les méthodes telles la génétique qui selon lui expliquent le texte selon les conditions extérieures dans lesquelles l'auteur l'a produit. En effet, dans l'édition critique de type traditionnel, l'étude de genèse est souvent réduite à une analyse des sources (historiques, biographiques, etc.) de l'œuvre.

62. Le terme de création renvoie en effet au mythe des origines. De plus, dans nombre de ces travaux, genèse est à peu près synonyme d'invention.

63. Ces études ont souvent pour résultat l'abolition ou la négation du caractère polyphonique et multiforme des processus et procédés inventifs et la réduction du texte à une sorte de système statique dont un principe unique justifierait toute la mise en place.

initiale sous l'impulsion duquel, se faisant véritable pulsion génétique, l'écrivain aura donné naissance à l'œuvre. Ici encore, l'écart fonde l'invention.

L'objet de la méthode génétique peut être tout autre, car en passant du texte à l'avant-texte (J. Bellemin-Noël), en mettant au jour la «pratique scripturale» (F. Ponge), la génétique permet d'aborder non seulement le parcours de l'œuvre et son récit, mais aussi le processus de son élaboration dans sa dimension heuristique⁶⁴. Comme le suggère Judith Schlanger⁶⁵, la fabrication elle-même (le dire et le faire) est féconde; le parcours se fait œuvre et inversement, l'œuvre se fait parcours. Dans cette perspective, l'avant-texte n'est plus le simple référent ou le témoin, c'est-à-dire l'autre du texte, mais un texte autre. L'étude de genèse est peut-être moins l'histoire d'une œuvre que l'histoire de son écriture⁶⁶ car, comme le propose Valéry au sujet de la poésie, l'œuvre est «essentiellement *in actu*⁶⁷».

En livrant les traces et en suivant les tracés de l'écriture, l'avant-texte donne à lire la matière (les procédés et dispositifs scripturaux), mais aussi la manière (la «pratique d'écrire», R. Barthes), dont ni le terme de production (en renvoyant à une mécanique du travail poétique indépendante du sujet scripteur), ni celui de création (qui fait du créateur une espèce d'être supérieur créant à partir de rien, si ce n'est lui-même) ne permettent de rendre tout à fait compte. Au-delà de la question génétique du «qu'est-ce qu'écrire?», l'invention s'interroge aussi sur le «comment écrire».

COMPLÉMENT BIBLIOGRAPHIQUE: PRINCIPAUX DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES CONSULTÉS

XVI^e siècle

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du XVI^{ième} siècle*, Paris, Champion, 1925-1932.

XVII^e siècle

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois*, Genève, Slatkine, 1970 (édition de 1680).

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, Le Robert, 1970 (édition de 1690).

64. La génétique permet ainsi de saisir les mouvements du texte (ses variantes et variations) afin de montrer comment cela «fonctionne» (Ponge).

65. *L'Invention intellectuelle*, Paris, Fayard, 1983, 277 p.

66. La génétique remet aussi en question la fonction téléologique souvent attribuée à l'écriture et à l'ensemble des préalables du texte.

67. «L'Invention esthétique», *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, t. I, p. 1415. En associant l'invention à l'idée d'un travail poétique, Valéry met en évidence ce qui, selon lui, distingue le champ de l'invention de celui de l'imagination «sans conditions, ni matière».

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, J. B. Coignard, [1901] (édition de 1694).

XVIII^e siècle

PRÉVOST, abbé, *Manuel ou Dictionnaire portatif des mots françois dont la signification n'est pas familière à tout le monde*, Paris, Didot, 1750.

DIDEROT et D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart, F. Bronfmann, 1966-1967 (fac-similé de l'édition de 1751-1780).

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux, Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1771.

FÉRAUD, abbé, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossu, 1787.

XIX^e siècle

GLAIRE et WALSH, *Encyclopédie catholique. Répertoire universel et raisonné des sciences, des lettres et des métiers*, Paris, Parent Desbarres Éditeur, 1854.

LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse et Boyer, 1866-1890.

XX^e siècle

LITTRÉ, Émile *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard et Hachette, 1960-1961.

Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Le Robert, 1985.