

Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

37 (2004)
Cyclopaedia

Michel Malherbe

Présentation de la traduction de la préface de la *Cyclopaedia or an Universal dictionary of Arts and Sciences*

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Michel Malherbe, « Présentation de la traduction de la préface de la *Cyclopaedia or an Universal dictionary of Arts and Sciences* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 37 | 2004, mis en ligne le 09 avril 2009, Consulté le 02 février 2012. URL : <http://rde.revues.org/index4523.html>

Éditeur : Société Diderot

<http://rde.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://rde.revues.org/index4523.html>

Document généré automatiquement le 02 février 2012. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Tous droits réservés

Michel Malherbe

Présentation de la traduction de la préface de la *Cyclopaedia or an Universal dictionary of Arts and Sciences*

- 1 Il n'est pas de pire condition pour une œuvre que d'être régulièrement évoquée, plus rarement citée, et quasiment jamais étudiée pour elle-même¹. Tel est le cas de la *Cyclopaedia* de Chambers. Et il faut pour la consulter fréquenter les bibliothèques. L'on dira que c'est le destin ordinaire des encyclopédies, même de celles qui furent des succès publics à leur parution, que de n'attirer trois siècles plus tard que l'attention de rares spécialistes. Ne discutons pas le propos, mais observons que, pour le moins, cela ne saurait justifier la grande discrétion dans laquelle est tenue la Préface de la *Cyclopaedia*². Car toute préface qui réfléchit le projet encyclopédique, et c'est ici le cas, fait œuvre philosophique. Outre cette raison qui pourrait suffire, l'on découvrira que le texte qu'on va lire est, malgré une écriture intempérante et une discursivité rompue, d'une remarquable richesse. L'historien de la philosophie évoquera la doctrine baconienne de l'ancien et du nouveau, il relèvera les emprunts faits à la *new way of ideas* de Locke, il découvrira avec étonnement les rudiments de l'analyse humienne de la causalité, sans compter les échos de l'occasionalisme de Malebranche, peut-être du nécessitarisme de Hobbes, etc. Le critique (pour parler le langage du temps) appréciera les considérations longuement développées par Chambers sur la poésie et mesurera l'ampleur de sa culture tant érudite que littéraire. Le linguiste ne peut pas ne pas s'arrêter sur la distinction posée entre les mots et les termes, sur le choix fait de la terminologie plutôt que du lexique, et le lexicographe s'attardera sur toutes les observations fines et avisées que suscite l'art des dictionnaires. Pour ne point parler du lecteur de *RDE* qui réalisera combien le *Discours préliminaire* de d'Alembert et l'article ENCYCLOPÉDIE de Diderot doivent à ce texte.
- Ce n'est pas grande surprise, dira-t-on encore, puisque, Chambers étant un lexicographe, il est naturel de retrouver dans sa *Préface* toutes les notions et toutes les valeurs de l'époque, comme on découvre dans les articles de son *Dictionnaire universel* les principaux savoirs dont il est le contemporain. Il n'est pas demandé à une encyclopédie d'introduire des connaissances nouvelles, mais d'être une bonne mémoire, d'être un reflet judicieux des connaissances du temps, conformément à sa mission qui est de transmettre et non d'augmenter ; de sorte qu'on ne saurait reprocher à notre auteur d'emprunter sans scrupule à tous les dictionnaires précédents et de puiser dans le contenu d'ouvrages plus spécialisés ou des transactions des découvertes les plus récentes (p. 33), et cela en répétant les adresses, en recopiant, en résumant, en paraphrasant, en donnant des citations approximatives, en faisant des collages, etc. Toutefois, pour reprendre une image que Chambers tire du Chancelier Bacon, il faut faire la preuve que l'auteur d'un dictionnaire est comme l'abeille qui digère ce qu'elle recueille, et non comme la fourmi qui se contente d'amasser. Cette digestion, cette assimilation au bénéfice du lecteur, peut s'observer dans le détail des articles : comment l'auteur transforme-t-il ce qu'il reçoit, le plus souvent par des associations, des choix, des corrections, des liaisons, de discrètes inflexions, ou encore tel mot introduit qui dans le contexte prend un grand poids ? Mais elle doit s'exprimer encore d'une autre façon, précisément dans une préface, où l'auteur déclare sa conception propre de l'exercice. Si l'originalité n'est ni dans l'abondance ni dans la nouveauté des matériaux, elle doit résider dans l'économie de l'ouvrage, dans la lucidité systématique dont fait preuve l'auteur quand il compose le tout. Chambers le dit lui-même (p. 34) : les lexicographes qui l'ont précédé n'ont guère cherché à donner de structure à leurs ouvrages, ils n'ont pas perçu « qu'un dictionnaire pouvait, dans une certaine mesure, réunir les avantages d'un discours continu » : le dessein de son dictionnaire est nouveau et, pour le mener à terme, il lui a fallu soumettre la matière fournie à « une préparation supplémentaire ». Chambers attribue aux anciens le mérite d'avoir su recueillir, ordonner et méthodiser ce que la nature offre à l'esprit, bref de faire l'histoire naturelle de la nature, et il donne aux modernes de mettre la

nature à la torture (pour parler comme Bacon) par l'analyse et l'expérimentation, afin de faire de nouvelles découvertes, bref de faire la science qui va du connu à l'inconnu ; en conséquence de quoi, l'on serait tenté de dire que tout bon lexicographe est certainement un ancien, puisqu'il recueille les contenus qui sont à sa disposition, sans les augmenter véritablement, mais que, réfléchissant sur son art, il se comporte comme un moderne par l'analyse qu'il donne de cet art et que, comme lui, il découvre un objet nouveau, je veux dire, la culture humaine, un objet qui n'est pas immédiatement donné puisqu'il est indissociable de l'acte réflexif auquel lui-même se livre. Certes, cette idée est devenue banale aujourd'hui, trop banale pour qu'elle ait conservé toute sa force. Mais avant le *Prospectus* de Diderot et le *Discours préliminaire* de d'Alembert, la préface de Chambers prouve, s'il en était besoin, que faire un dictionnaire est un acte d'intelligence.

La *Préface* est fort longue, manifestement démesurée, certainement déséquilibrée, et cependant nécessaire. Chambers lui-même s'en explique et s'en justifie : les matières qu'on y trouve exposées ne sauraient trouver leur place à l'intérieur de l'ouvrage parce qu'elles concernent tout l'ouvrage et chacun de ses articles. Mais avant de suggérer dans une brève présentation l'originalité de son contenu, et sachant aussi qu'il faudrait un livre entier pour relever tous les héritages, mais également toutes les inventions, les suggestions, les perspectives nouvelles qui fourmillent dans le texte et qui sont exprimées avec assez d'exactitude pour qu'on ne les attribue pas à quelque illusion rétrospective d'une lecture trop contemporaine, il convient d'en rappeler le plan qui, quoique réel, est constamment alourdi, parfois brouillé, par des développements bourgeonnants. Elle se présente en effet comme un commentaire continu du titre même de l'ouvrage : « *Cyclopaedia ou Dictionnaire universel des Arts et des Sciences, contenant une explication des Termes et une exposition des Choses signifiées de la sorte, dans les différents Arts, tant Libéraux que Mécaniques, et les différentes Sciences, Humaine et Divine, etc.* ». Car, comme le dit excellemment l'auteur, si « le livre est l'exécution du titre, la préface en est l'explication » (p. 67). La préface devient ainsi un exercice en soi, et d'Alembert s'en souviendra. Reprenons-en les points successifs.

1. L'encyclopédie

- 2 Un dictionnaire, s'il se veut universel, doit enregistrer l'usage de la langue, l'histoire de la connaissance et les contenus des sciences et des arts existants. Mais il n'a d'ordre que l'ordre alphabétique des entrées. Et à consulter les dictionnaires de l'époque, dans l'exposition générale autant que dans celle de chaque article, c'est souvent la sagacité du lecteur qui est sollicitée plutôt que la méthode de l'auteur. Or, et Chambers le suggère, le développement même des savoirs dans les temps modernes, l'abondance croissante des sources, la multiplication des registres, etc., rendraient impossible le projet d'un nouveau dictionnaire universel et jetteraient dans la confusion l'esprit du lecteur, si la richesse et la dispersion de la matière n'étaient compensées par l'institution d'une forme générale : « comment disposer une telle multitude de matériaux sans qu'il en résulte un amoncellement confus de parties incohérentes, mais bien plutôt un tout consistant ? » (p. 34). Il faut donc commencer par dresser le système de la connaissance, en le représentant dans un tableau. C'était ainsi ranimer le vieux débat entre les empiriques qui prétendent induire l'ordre à partir de la matière, au risque de se perdre dans le détail, et les rationnels qui prétendent imposer a priori un ordre à la matière, au risque de ne jamais en retrouver toute la substance. C'était aussi apporter une réponse nouvelle³ et durable : le dessein encyclopédique favorise la réalisation du dictionnaire et le dictionnaire nourrit l'encyclopédie en lui apportant le détail de la culture d'une époque. Le système fournit une carte, il permet de restituer au cœur même du dictionnaire, malgré l'arbitraire de l'ordre alphabétique, tout le cercle de la connaissance ; quant au dictionnaire, il apporte la richesse essentiellement diverse des contenus. La solidité générale de la construction tient à l'accomplissement simultané de ces deux fonctions, car ce sont elles qui, agissant solidairement, donnent toute leur force de liaison aux articulations fines qui assurent la cohérence du tout. Or ce propos n'est pas que spéculatif, car cette complémentarité affichée permet de justifier une pratique éditoriale dont Chambers s'attribue la nouveauté⁴ : celle des renvois, renvois des articles au tableau, directement ou indirectement,

et renvoi d'un article à l'autre – renvois qui épousent les différents types de liaison théorique que l'on peut envisager : « du général au particulier, des prémisses aux conclusions, des causes aux effets, et vice versa, c'est-à-dire, du plus complexe au moins complexe et inversement » (p. 34).

Encore sensibles peut-être aux critiques faites à l'idée de l'enchaînement encyclopédique, Diderot et d'Alembert souligneront le caractère artificiel, sinon arbitraire, du système encyclopédique, tout en le considérant comme un outil indispensable. Chambers est apparemment plus naïf, mais il définit excellemment ce qu'est un tableau. Un tableau présente à la fois le tout et le détail et il doit satisfaire deux facultés: l'entendement et l'imagination. Il présente le tout dans un unique espace, c'est-à-dire, il facilite l'effort de l'imagination quand elle peine à embrasser le tout ; en même temps, il donne l'articulation du détail, ce par quoi il favorise le travail analytique de l'entendement. Point n'est donc besoin de se donner un principe architectonique, principe qui serait soit un artifice (selon les encyclopédistes français) soit une Idée de la raison pure (selon Kant). Chambers est d'abord un praticien. La communication encyclopédique des parties doit permettre de replacer les divers articles « dans l'ordre *naturel* des sciences dont l'ordre alphabétique les avait écartés » (p. 34, nos italiques). Entendons par là qu'il faut se pourvoir d'un principe de liaison *naturelle*, c'est-à-dire, déductif et rationnellement justifiable.

Le principe est le suivant : chaque partie ou chaque matière peut être considérée, *absolument*, comme un tout et, *relativement*, comme étant la partie d'un tout de rang supérieur ou inversement comme comprenant dans sa totalité propre des parties qui sont autant de tous de rang inférieur. C'est donc à la fois un principe d'analyse du complexe dans le simple et de composition du simple dans le complexe, principe que l'on peut pousser plus ou moins loin dans le détail et dont on peut imaginer qu'il pourrait être poussé plus loin dans le sens de la généralité, si l'état futur de la connaissance humaine venait à l'exiger. Chambers ne s'attarde donc pas à justifier le système qu'il propose. Dans le paragraphe où il présente le système avant d'en donner le tableau, il reprend la division baconienne des facultés humaines : les sens (la mémoire), l'imagination, la raison. Dans le tableau lui-même, il applique deux principes complémentaires : d'une part, le principe de lecture verticale qui va de l'histoire naturelle aux sciences et des sciences aux arts (avec des conséquences notables : la séparation des mathématiques pures et des mathématiques mixtes, celle de l'histoire naturelle et des arts appliqués à la vie, ou encore celle entre l'histoire naturelle recueillie par observation et l'histoire naturelle décrivant des phénomènes obtenus avec le secours de l'art) ; d'autre part, un principe de lecture horizontale qui spécifie les sciences pures en sciences appliquées et qui dérive de ces dernières les différents arts. La composition du tableau paraît ainsi assez claire d'une manière générale, quoiqu'elle trahisse dans le détail une distribution beaucoup plus composite⁵.

Pour que le raisonnement tienne, il faut supposer deux choses: d'abord que chaque partie puisse être considérée comme un tout, quel que soit son rang, ce qui implique qu'on abandonne le simple point de vue historique, celui du recueil des matières dans leur *diversité*, au bénéfice d'un point de vue théorique, inspiré de Locke, selon lequel ce sont toujours des notions *complexes*, liant entre elles des idées ou des notions moins complexes ou simples, que l'on saisit, c'est-à-dire, des ensembles organiques de connaissances qui peuvent être plus moins vastes. C'est pourquoi, l'unité retenue est celle d'une science ou d'un art, ou d'une partie de science ou d'art ; c'est pourquoi aussi, et nous y reviendrons, le dictionnaire sera un dictionnaire de termes et non de mots ; c'est pourquoi enfin, le sens du mot *universel* dans *dictionnaire universel* change : il ne s'agit plus d'embrasser tout ce dont une curiosité même sensée peut s'emparer, mais tout ce qui peut entrer, et à sa place, dans la liaison des parties et des tous.

Il faut ensuite postuler la possibilité de l'enchaînement des parties et des tous, ce que rend possible la méthode. Mais l'application de la méthode requiert à son tour une considération épistémologique que Chambers présente avec beaucoup de lucidité : il n'est pas d'art ni de science dont la construction ne repose sur des éléments, éléments qui sont donnés à cette science ou à cet art et dont, par conséquent, la fondation est à chercher dans une autre science

(on dirait aujourd'hui : dans une métathéorie) ou dans un autre art ; de sorte que ce qui est de rang inférieur vient fournir les prémisses de ce qui est de rang supérieur, par l'enchaînement le plus strict qu'on puisse imaginer.

Une fois qu'on s'est donné l'économie générale des disciplines dans le système et qu'on a déterminé la nature de ce qui doit être saisi par le dictionnaire, à savoir, des notions complexes ou des termes, il reste à vérifier que les deux extrêmes, du général et du particulier, sont susceptibles de se rejoindre. Là encore, le point de vue de Chambers est d'abord éditorial. Renvoyer chaque article du dictionnaire à l'une des quarante-sept disciplines énoncées par le tableau encyclopédique serait utile, mais peu instructif, car la mention serait souvent trop lointaine, eu égard à la particularité de l'article ; et non seulement les chaînons intermédiaires manqueraient, mais aussi toutes les liaisons latérales. Inversement, et c'est sous cet angle de la détermination du contenu des disciplines que Chambers présente la difficulté, le lecteur qui voudrait partir du tableau et reconstituer le détail d'une discipline se perdrait dans une quête hasardeuse. Or, poursuivre l'analyse serait non seulement fastidieux, mais finirait par changer la nature de l'ouvrage et d'un dictionnaire encyclopédique faire une encyclopédie méthodique. C'est pourquoi, Chambers adopte une solution mixte, qui n'est pas vraiment satisfaisante sur le plan systématique mais qui est suffisante pour répondre aux besoins du lecteur : ce sont les quarante-sept notes, correspondant aux quarante-sept branches ou disciplines du système, où sont regroupées selon une disposition souple les adresses les plus caractéristiques de chacune ; sorte de sommaire qui suggère la compacité d'une science ou d'un art et qui fournit à la fois, comme le dit fort bien l'auteur anglais, une table des matières de l'ouvrage et une rubrique propre à diriger le lecteur dans ses lectures et dans ses enchaînements. Le caractère de compilation de ces notes était sans doute, espérons-le, moins sensible à un lecteur du XVIII^e siècle.

2. Les sciences et les arts

3 Chambers introduit le thème en rappelant que la distinction des sciences et des arts constitue la première division du tableau encyclopédique. Et, avant d'en donner une définition comparative, il avance trois considérations, qui se chevauchent plus qu'elles ne s'enchaînent strictement, mais qui sont de nature généalogique.

Pour comprendre comment l'esprit humain en vient à la connaissance, il faut d'abord observer qu'il est tantôt passif, tantôt actif, qu'il est passif dans la science et actif dans l'art, et que la science précède l'art, la passivité l'activité. Par les sens les choses sont présentées à l'esprit qui les reçoit. Cette passivité primitive de la sensation se double de la passivité de la raison ; non pas en ce sens que la raison ne serait pas un acte : en effet, elle ordonne, elle dispose, elle abstrait, elle combine et compare les informations qu'elle reçoit, afin d'en dégager les relations ; mais en ce sens que, percevant les idées complexes, elle perçoit les « relations immédiates » (p. 58) qui en unissent les parties et qui s'offrent ainsi à sa *vue*. Chambers s'inspire peut-être de la conception lockienne de la connaissance au sens strict du terme, comme saisie de la convenance ou disconvenance des idées qui sont comparées dans l'esprit⁶. Sa thèse est simple, du moins dans le principe : l'esprit reçoit la vérité, il ne la produit pas. La raison saisit les idées complexes dans leur vérité manifeste et il ne lui reste ensuite qu'à les ordonner en une théorie, laquelle n'est qu'une suite de *vues* comparatives. Toutefois, comme on le verra plus bas, le propos paraît beaucoup plus délicat quand Chambers en vient à traiter de l'activité de la raison comme raisonnement, c'est-à-dire comme analogie, et comme position de l'identité des idées ou des expressions. Mais, pour en rester à la présente approche, la différence de la science et de l'art ne fait pas grand mystère. L'art a deux attributs : il est scientifique et donc passif pour autant qu'il s'appuie sur des déductions ou sur une théorie (et Chambers ne remet pas en cause cette thèse aussi ancienne qu'Aristote), mais il est actif dans la mesure où il introduit dans les idées complexes auxquelles il a affaire une considération, un paramètre particularisant qui est le facteur du caractère appliqué qu'on lui reconnaît.

Le deuxième élément qu'il faut introduire dans la formation de la connaissance humaine est le *langage*. Une telle affirmation n'a certes rien d'original par elle-même, mais Chambers la reprend avec finesse. Un homme qui en resterait aux seules idées qu'il tire de sa propre

expérience et qu'il conserve dans sa mémoire, aurait un système de connaissance fort limité ; en vérité, il n'aurait qu'un savoir empirique qui, même organisé, ne pourrait prétendre au titre de science et un savoir appliqué qui, même utile, serait borné à sa seule personne et ne pourrait mériter le nom d'art. Le langage est la condition tant de la science que de l'art : c'est par le moyen des mots que l'expérience et les connaissances des autres hommes peuvent s'ajouter aux miennes. De la sorte, mes idées, nos idées, qui sont privées quand on les prend à leur source sensible, deviennent publiques et essentiellement communicables. Et de publiques elles peuvent devenir universelles si la raison les compare ensuite et en discerne les relations. Mais Chambers, qui est lexicographe, double ce premier argument d'un autre, relatif à la langue. Je n'ai d'accès aux idées d'autrui que par le moyen des mots, de sorte que les mots sont la matière même de la connaissance, une matière représentative de la connaissance totale d'une communauté, d'un peuple. Chaque mot représente une idée, simple ou complexe, un point de connaissance, une partie de connaissance ou même un savoir tout entier. Mais les mots ne sont pas tous identiques, si l'on considère leur fonction dénotative : les noms propres dénotent des individus, les noms communs des espèces ou des sortes ; et à ces noms d'objets il faut joindre encore les noms d'action, les verbes, les participes, les adverbess, etc., qui connotent toutes les variations auxquelles ces objets sont soumis et qui en sont autant de « descriptions occasionnelles » (p. 56). D'où l'on tire qu'il y a deux sortes de connaissance : « la première, absolue, qui renferme les phénomènes qui se conservent ; la seconde, relative et occasionnelle, qui renferme tout ce qui se fait ou se passe relativement à eux » (p. 56). La première est portée par le vocabulaire, la seconde résulte de la construction des mots les uns avec les autres. Or, si cette conséquence vient assez naturellement quand on se tient au point de vue linguistique, et si l'on voit son intérêt pour le lexicographe, elle est plus singulière quand on la développe épistémologiquement : dans quel registre placer cette seconde sorte de connaissance ? Chambers semble distinguer, en s'inspirant librement de Locke, entre, d'une part, une connaissance d'objets proprement rationnelle, celle qu'on obtient de la comparaison des universaux, et, d'autre part, une connaissance historique des actions et des modifications des objets, qui sont elles-mêmes la matière du recueil empirique. Or une telle connaissance historique est essentiellement particularisante et, à ce titre, elle permet une double spécification : celle des sciences pures en sciences mixtes et celles des sciences en arts, adjoignant aux relations rationnelles, qui sont immuables, telles ou telles *circonstances* qui les rendent applicables à tel domaine ou à tel cas particulier.

Enfin, le troisième argument que Chambers introduit apparaîtra plus historique que généalogique : « dans le vaste champ des intelligibles » (p. 56) – de la connaissance absolue ? – les arts et les sciences sont autant de domaines qui ont été explorés depuis des siècles ; cependant, ils doivent leur division et délimitation à leurs premiers inventeurs, dont la connaissance était très grossière, de sorte que notre savoir d'aujourd'hui qui en assume l'héritage reste asservi à des limites mal définies, sommaires et inexactes, qui de plus interdisent à l'esprit d'explorer des terres nouvelles. Si donc il faut relativiser le système encyclopédique dans l'état où il se trouve, ce n'est point parce qu'il serait une construction artificielle, mais parce qu'il est un héritage historique. On se souviendra ici de l'alternative entre Bacon et Descartes : ou faire, avec le premier, un recensement des manques et défauts des disciplines existantes et réformer à partir de là le territoire de la connaissance, ou, avec le second, tout renverser pour reconstruire un ordre fondé en vérité. Chambers ne pousse pas plus avant le propos : il prend les sciences et les arts comme ils sont, tout en précisant l'état dans lequel ils sont.

On peut alors passer à la définition de la science et de l'art, définition relative à leur objet respectif et aux facultés requises pour atteindre un tel objet. De la science, relèvent toutes les choses que l'esprit, passif, dans son état naturel, découvre par sensation et raison, cette dernière percevant par comparaison les relations intelligibles entre les choses sensibles qui lui sont données. Par sensation et mémoire, l'on obtient l'histoire naturelle ; par raison et déduction, la physique comme doctrine des pouvoirs et des propriétés, ensuite la métaphysique, les mathématiques, enfin la religion et l'éthique, raisonner revenant chaque fois à comparer et combiner entre elles les idées. De l'art, relèvent toutes les choses que la raison seule, dans

son universalité impersonnelle, ne saurait atteindre et qui demandent que soit introduite la personnalité ou l'originalité même de l'artiste, qu'elle soit naturelle ou acquise. Chambers ne remet pas en cause le fait que l'art dépende de la science, mais il pose que la construction d'un art requiert des *data* ou des *postulata* qui sont étrangers à l'apport rationnel lui-même et qui sont l'unique facteur de l'applicabilité de la science à tel ou tel art. Aristote disait que la production de l'art est particulière, alors que la science va de l'universel à l'universel ; mais, au lieu de placer avec le philosophe grec le principe de la particularisation de l'art dans l'application de la forme de la science à la matière qu'il faut traiter, l'auteur anglais en cherche l'origine dans le tour d'esprit, dans le savoir personnellement acquis et les valeurs entretenues par l'artiste, bref dans tout ce qui peut entrer dans des fins humaines. C'est le dessein qui fait l'art. « En un mot, dans l'art s'ajoute à la science naturelle ou à la perception une vue ou un motif moral [au sens général du terme], lequel motif est le principe propre ou le *primum mobile* de l'art » (p. 60).

3. La poésie

4 Chambers a renvoyé en note, tout en l'allégeant, le long développement consacré à la poésie que la première édition incorporait dans le texte. Développement certes autonome, largement inspiré de l'ouvrage de Méric Casaubon, *A Treatise concerning Enthusiasme* (Londres 1655), mais dont la présence est justifiée par le fait que la poésie est, dans le tableau encyclopédique, celui de tous les arts qui vient en dernier et qui en est le paradigme éclatant. En même temps, l'auteur poursuit l'examen précédent et étudie de plus près ce principe externe qui dans l'art s'ajoute à la science. La poésie est d'autant plus pure et plus parfaite que la raison y a moins de part. Qui voudrait écrire un poème épique en appliquant des règles n'obtiendrait qu'un laborieux résultat. Plus que tout autre art, la poésie est en effet suscitée par ce qu'il y a de plus étranger à la raison : la folie, la fureur, l'enthousiasme ou ce que les poètes appellent la Muse ou l'inspiration. Avec l'aide de Casaubon, Chambers n'a pas de peine à reprendre le thème à partir de l'antiquité, depuis Platon : dans la poésie, l'imagination humaine est possédée, elle est animée par les dieux eux-mêmes. Et de rappeler la classification du *Phèdre* de différentes sortes d'enthousiasme où le délire poétique voisine avec le délire prophétique, initiatique, amoureux – classification enrichie au fil du temps par le sublime oratoire, l'enthousiasme supplicatif, etc. Or ce principe étranger qui de l'extérieur s'immisce dans l'esprit ou dans la personne de l'artiste, induit une nouvelle sorte de passivité qui semble remettre en cause le principe même sur lequel la distinction entre les sciences et les arts était faite. L'imagination du poète n'est pas moins passive que la raison du savant ; elle l'est même davantage, avec violence, si l'on peut dire. L'argument est d'autant plus troublant que pour mieux l'établir Chambers reprend la division scolastique héritée d'Aristote entre les arts factifs et les arts actifs, entre les arts dont l'effet produit survit à l'activité même de l'artiste (comme la poterie à la fabrication par le potier), en étant l'extériorisation objective, et les arts où le résultat n'est pas extérieur, parce qu'il n'est pas séparable de l'action elle-même et parce que, ajoute l'auteur anglais, il est intérieurement produit par un principe extérieur. Et cette division est reprise afin de prouver avec plus de force que des deux côtés c'est en vérité la nature ou les dieux ou Dieu qui *font* dans l'action humaine. Touchant d'abord les arts factifs, Chambers reprend un propos de Bacon⁷, selon lequel toute l'industrie dont les hommes sont capables consiste à approcher ou éloigner les corps, l'opération qui cause à proprement parler l'effet et qui résulte de ce mouvement étant accomplie par la nature elle-même : le mouvement accompli par l'homme n'est que *l'occasion* de l'opération naturelle (ou de l'opération divine, dirait Malebranche). Et Chambers dénonce avec insistance la confusion trop souvent commise de l'occasion, circonstancielle et rapportée à l'utilité humaine, et de la cause, efficace, car obéissant aux lois éternelles (p. 116, note). L'intervention humaine crée l'événement, mais étant de nature mécanique, elle n'a par elle-même aucun pouvoir de production ni de transformation. Des effets nouveaux sont certainement produits grâce à elle, mais c'est la nature elle-même qui est l'ouvrière, et l'homme ne prépare que les circonstances, que les occasions de l'action de la nature. Comme le disait Bacon, l'homme se comporte en ministre de la nature. A supposer, au demeurant, que l'initiative humaine ne fasse pas elle-même partie de la chaîne universelle

et que la nécessité ne régit pas seulement la production des phénomènes, mais aussi les desseins et les désirs humains. Chambers doit certainement à Malebranche de lier ce thème métaphysique au thème épistémologique, précédant ainsi l'analyse humienne de la causalité : nous ne pouvons pas plus connaître le pouvoir par lequel agit la nature que substituer au pouvoir de la nature le pouvoir humain. Touchant ensuite les arts actifs, l'auteur de la *Cyclopaedia* tient le même raisonnement, prenant pour modèle la poésie et étendant ses conclusions aux autres arts dont le ressort est l'enthousiasme, l'inspiration, c'est-à-dire, « la plupart des phénomènes du monde moral » (p. 107) : la rhétorique, la prière, la divination, les rêves prémonitoires, etc. Plus qu'un autre, le poète se tient « près de la source même de l'action » (p. 105) et il reçoit toute la matière de son art du principe divin qui l'anime. Par matière de la poésie, Chambers entend ce qu'on impute d'ordinaire à l'inspiration poétique : les images, les associations de mots, d'idées, l'animation de la nature, etc., tout ce qui relève de l'exercice de l'imagination, mais aussi l'influence qu'a la poésie sur les autres esprits et les mondes nouveaux qui apparaissent aux âmes ardentes. Or l'inspiration ne nous renvoie pas « à un principe différent de celui en vertu duquel les causes et les effets se succèdent dans le monde physique. Nous pouvons rendre compte des phénomènes de l'imagination aussi bien que de ceux de la sensation » (p. 107). La poésie ne relève pas plus que les autres arts d'un ordre idéal ; une explication mécaniste rend compte sans difficulté du phénomène de l'enthousiasme : la considération attentive de quelque objet digne d'intérêt éveille l'inspiration du poète, les images les plus sensibles mettent son imagination en émoi, les nouvelles idées qui naissent ainsi dans son esprit s'associent à d'autres déjà présentes pour former des mondes différents. Il n'y a pas d'invention poétique, au sens strict du terme : pour inventer un monde nouveau, il faudrait que l'esprit crée des idées simples nouvelles – chose impossible puisque l'on sait depuis Locke que toutes les idées simples nous viennent par la sensation. Toute la 'nouveau' poétique consiste donc en des combinaisons nouvelles par l'imagination des idées ou des images reçues. « Il n'y a pas plus d'invention réelle chez le poète que chez l'ouvrier qui fait une tapisserie ou un mosaïque et qui dispose et combine les différents matériaux colorés qui lui sont fournis, de manière à réaliser un assemblage ou un tableau qui n'avait pas d'existence auparavant » (p. 110). Le poète n'invente pas, il transpose ; la loi divine qui régit son inspiration n'est pas différente des autres lois de la nature ; Dieu et la nature, c'est tout un : et, comme le savent bien tous les maîtres en manipulation, les effets de l'enthousiasme se combinent sans difficulté avec les effets physiques les plus ordinaires. Bref, nous sommes impuissants à modifier l'ordre nécessaire de la nature⁸. « Jusque-là, l'esprit apparaît purement passif et il le demeure touchant la matière de toute espèce de connaissance ou d'art » (p. 116). Il faut maintenant considérer la forme de l'art, ce qui le rend proprement actif : elle est composée de deux choses, l'inclination ou le désir qui représentent la fin et constituent le principe moral, et la raison prise en un second sens, non plus comme la saisie passive (intuitive) des relations par comparaison d'idées, mais comme faculté active. Le principe moral est le ressort de toute action humaine, il donne à la poésie comme à tout art le sentiment du bien qu'il y a à produire le résultat recherché. Chambers est peu disert à ce sujet, quoique ce soit la part la plus intime de l'homme, en quelque sorte sa spontanéité. En revanche, il s'attarde sur la raison d'un degré second, prise comme principe actif. Le désir suscitant la représentation de l'objet ou du bien vers lequel il tend, la raison a charge de fournir les moyens qui permettent d'atteindre la fin représentée. Or, ce que la nature fait, l'art peut le faire par la connaissance de la nature, c'est-à-dire, l'art peut reprendre sous forme de règle ou de canon la loi naturelle qui détermine l'esprit du poète inspiré. En sorte qu'il y a deux sortes d'arts, l'art naturel ou inspiré (Homère) et l'art réfléchi (la poésie d'Aristote), et deux sortes d'objets : la nature sensible (telle qu'elle se présente à Homère) et la nature telle qu'elle s'est montrée au poète (telle qu'elle se présente à Aristote). Ainsi naît la théorie de l'art que Chambers ne considère pas comme étant une discipline vraiment spéculative mais comme un art second, l'art poétique, où l'inspiration qui est diminuée, puisque le poète se tient moins près de la nature, est compensée par des règles établies à partir de la nature, mais sans jamais pouvoir la remplacer entièrement. Il n'y a sans doute pas d'art simplement naturel qui serait pure inspiration et on peut espérer que le poète qui respecte les règles n'est pas dépourvu de toute imagination, même si chez

lui la part d'activité rationnelle est plus grande. Chambers tient les deux choses à la fois : d'une part, rien ne peut remplacer l'enthousiasme, l'inspiration ou le génie ; d'autre part, l'inspiration étant pure passivité et l'art n'étant art que par sa forme, l'activité de l'art doit principalement à la raison, laquelle exprime sous forme de règles la matière poétique et change à leur tour ces règles en matière. Cette singulière dialectique de la matière et de la forme, de la passivité et de l'activité, de l'inspiration et de la règle, fait que tout est nature et tout est art, au degré près d'éloignement de la nature et de subordination à la raison. A quoi il faudrait ajouter une autre distinction encore, celle qu'il convient de faire entre l'art de la matière ou de l'invention, et l'art de la forme ou du jugement (ce que l'on appelle la critique). Reste à déterminer la nature de cette raison artiste. Elle est la faculté active qui fournit les moyens en vue des fins. L'on a vu que la raison était passive lorsque, contemplant les idées, elle en percevait d'une manière pure les relations nécessaires ; l'on a vu également qu'elle ne pouvait accéder à la connaissance des pouvoirs causaux par lesquels sont produits les effets. Chambers va jusqu'au bout de ce dernier point : l'artiste ne connaît pas le *pouvoir* par lequel tel moyen produit telle fin, « il ne perçoit aucune liaison nécessaire et immédiate entre les moyens et l'effet ; car il n'y en a en réalité aucune » (p. 121)⁹. Mais nous avons été instruits par l'expérience que tels moyens conduisaient à telles fins, et de cette expérience nous gardons la mémoire ; or, la mémoire étant une faculté narrative ou historique, elle ne fait pas d'inférence, elle ne donne aucune indication comment on peut atteindre, dans le cas *présent*, l'objet qui est en vue ; elle ne raisonne pas. Il revient donc à la raison de procéder à une telle inférence, sous le motif de la fin, inférence qui est construite par analogie avec l'expérience acquise. « Et c'est ainsi que nous obtenons les relations ou les perceptions de cause et d'effet, d'action et de passion, de propriété, de qualité, etc. » (p. 123). Ainsi, le désir portant l'esprit à se représenter une certaine fin et la raison, qui est instruite par l'expérience et la mémoire, procédant à l'inférence des moyens appropriés, l'esprit peut enfin passer à l'action pour satisfaire dans l'art son inclination. Le lecteur qui ne connaîtrait que la seconde édition de la *Préface* serait privé du remarquable argument par lequel Chambers conclut ce développement dans la première édition (p. 123-25, note). Il est pourtant doublement éclairant : et sur la distribution de la connaissance naturelle et rationnelle dans le système (voir le tableau) et sur l'essence de l'activité de la raison. La connaissance scientifique est naturelle (non technique) : elle est à ce titre, nous l'avons vu, passive. Mais elle est aussi rationnelle et à ce titre active. Quoique cette activité ne remette pas en cause son essentielle passivité devant la vérité, il semble bien que comme *raisonnementelle* soit la condition de l'accès de l'esprit à la vérité. En effet, comme nous venons de le suggérer à propos de la causalité, tout raisonnement est de nature analogique. Mais l'*analogie* présente cette difficulté qui est fort ancienne : va-t-on en elle de la similitude à l'identité (mais alors, comment ?) ou bien la perception de la similitude a-t-elle pour condition la perception préalable de l'identité ? Dans le premier cas, il y a un travail de la raison ; dans le second cas, la raison serait passive, puisque l'identité elle-même devrait être saisie dans une intuition immédiate. Très expressément, Chambers exclut que les inférences causales de la physique ou de la philosophie naturelle dont le ressort est analogique reposent sur une telle intuition rationnelle (prenant éventuellement la forme d'un principe métaphysique d'uniformité) : certes, la similitude n'est pas empiriquement perceptible, puisqu'elle n'est pas un objet immédiat, mais résulte de la comparaison des objets ; mais elle n'est pas davantage rationnellement perceptible, puisque notre connaissance vient entièrement des sens et de la mémoire. N'étant donc ni empiriquement ni rationnellement perceptible, il faut qu'elle soit l'objet d'une *activité* rationnelle, qui consiste en ceci : « pour autant que je vois une similitude dans deux choses semblables, je vois la même chose dans les deux » (p. 124). L'activité fondamentale de la raison, dans le raisonnement, consiste à comprendre la similitude comme la répétition du même. Dans les inférences physiques, ce passage de la similitude à l'identité n'est que présumé, présomption qui s'exprime dans les très célèbres *Regule philosophandi* de Newton, mais qui doit encore beaucoup aux sens et à la mémoire (quoique allant au-delà des sens et de la mémoire). Or, de cette source empirique la raison s'affranchit et son activité devient plus exemplaire quand l'on en vient à la métaphysique, où l'abstraction se substitue à la présomption, où l'identité simplement présumée dans la physique devient l'objet

même du discours qui traite alors de l'essence (inconnaisable empiriquement) des causes, des propriétés, etc. Mais ce sont les mathématiques qui fournissent le paradigme le plus admirable de l'activité rationnelle. N'ayant plus affaire qu'à des abstraits (des quantités, des proportions et, pourrait-on ajouter, dans l'algèbre, des signes), la raison peut établir de la manière la plus rigoureuse que les *semblables*, malgré leur différence apparente, sont les *mêmes*, et donc faire de l'identité la règle de la similitude, ramenant par là, grâce à cette règle, l'inconnu au connu: « dans la mesure où une chose inconnue convient avec ou est semblable à une autre chose qui est connue, dans cette même mesure la chose inconnue est connue, ainsi que sa nature, ses effets, etc. » (p. 124)¹⁰.

4. Les mots et les termes

5 Chambers tient un raisonnement à nouveau inspiré de Locke, quoique la perspective des deux auteurs soit assez différente. Par les sens, l'esprit reçoit des idées simples qu'il combine ensuite pour en tirer des idées complexes et former l'ensemble de toutes les connaissances. Or, les idées simples et complexes sont signifiées par des mots, de sorte que « le registre complet des mots, pris dans toutes leurs occurrences, est supposé équivalent au système entier de la science possible » (p. 61), comme si la combinatoire des mots et celle des idées pouvaient coïncider dans le système possible d'un savoir parfaitement universel. Assurément, seul un petit nombre de combinaisons sont actuellement réalisées, en fonction de notre expérience, de notre histoire, de notre être propre, il est vrai élargis à tout ce qui peut nous être communiqué des autres hommes, précisément par des mots qui représentent toutes sortes d'idées, en allant du simple au complexe. Par ailleurs, les idées simples étant peu nombreuses et l'esprit ayant une propension à les combiner sous toutes sortes de relations, ce sont ces relations ou ces tous qui sont le plus souvent représentés par les mots. D'où la distinction entre les mots et les termes : par *mot* on entendra tout signe d'une idée simple ; par *terme* on entendra tout signe qui dénote un système d'idées complexes selon une ou plusieurs relations. Le grand avantage des termes est de favoriser la communication entre les hommes puisque par un seul signe l'on peut transmettre un 'paquet' d'idées. En conséquence, les mots sont peu nombreux et les termes innombrables. Chambers borne le registre des mots aux noms propres¹¹ et aux catégories les plus générales (les verbes être, agir, pâtir). En revanche, dès qu'une complexité est embrassée et représentée, l'on a affaire à un terme.

Les termes de connaissance (*knowledge*) ainsi obtenus peuvent être changés en termes de science, puis en termes d'art. Par exemple, le mot *esprit* signifie littéralement *souffle* ; mais, pris dans son sens général et philosophique, c'est-à-dire, par abstraction, il signifie *toute substance subtile et déliée*. Si à présent l'on y ajoute quelque accident ou trait spécifiant, par exemple la considération de la structure des corps organiques, l'on obtient les esprits animaux, ces humeurs qui sont sécrétées par le cerveau et qui, se répandant par les nerfs, commandent en anatomie le mouvement animal ; ou, si l'on y ajoute la considération de l'être de Dieu, l'on obtient en théologie le Saint-Esprit, etc. Chambers n'est pas parfaitement rigoureux dans son vocabulaire, le mot *science* étant tantôt assimilé à la généralité philosophique, tantôt entendu comme une discipline distincte et, en ce sens, comme étant sur le même pied qu'un art relativement aux termes de connaissance. Mais l'idée générale est claire, sachant qu'un art est l'application particulière d'une science : un terme d'art est « un mot qui a un sens qui va au-delà de son sens général ou scientifique, et ce sens est restreint à un art particulier » (p. 63). Plus la signification d'un terme est déterminée et plus il devient un terme d'art, la détermination étant comprise comme une spécification, et la spécification comme une application. On peut plus facilement comprendre le raisonnement de Chambers en analysant le cas des mathématiques qui vont des disciplines les plus abstraites, l'analyse et l'algèbre, aux mathématiques mixtes, quand l'étude formelle de la quantité est appliquée à tel domaine ou matière particulière qui est prise en considération : les phénomènes optiques pour obtenir l'optique, les phénomènes sonores pour obtenir l'acoustique, sciences desquelles on peut obtenir à leur tour ces arts appliqués que sont la perspective et la musique¹².

On peut répéter la même chose en traitant des définitions : les mots sont indéfinissables, on ne peut leur chercher que des équivalents verbaux ; en revanche, tous les termes sont

définissables par l'analyse de l'idée complexe qu'ils signifient ; et cette définition est d'autant plus déterminée et distincte que l'idée complexe est plus particularisée par ce à quoi elle s'applique, sachant par ailleurs qu'il y a une limite au travail de définition, quand on sait que celle-ci est susceptible de contenir des termes qui eux-mêmes demandent à être définis et dont la définition contient à son tour des termes à définir, etc.

Cette analyse est capitale pour la conduite du dictionnaire : d'une part, le dictionnaire sera un dictionnaire de termes et non de mots, un dictionnaire scientifique et technique et non un dictionnaire grammatical ; d'autre part, la rédaction des articles consistera d'une manière générale en un effort de définition du terme retenu ou d'analyse de l'idée complexe signifiée ; ensuite, la règle de spécification qui d'un terme de connaissance conduit à un terme d'art fournira un principe de subordination des contenus ; enfin, de la définition la plus philosophique à la définition la plus technique, le lecteur ira plus ou moins avant selon qu'il est philosophe ou artiste, selon qu'il entre dans sa culture moins ou plus de termes non définis (quoique définissables par principe).

5. L'art du dictionnaire

6 L'écriture est un art, puisque en tout écrit l'intention, la perspective, la personnalité de l'auteur viennent donner un tour particulier à la matière présentée et conduisent au choix d'une certain mode de composition. La spécialisation de la technique (ici, de la méthode de composition) va de pair, on le sait, avec le génie ou l'originalité de l'auteur. La matière peut être la même que dans un autre écrit, les lois de composition elles-mêmes relèvent d'un art second – l'art du traité, l'art de l'essai, l'art des mémoires, etc. – qui est fondé sur la science réfléchie de l'art de départ ; mais la vue de l'auteur, comme dans tout autre art, est le principe actif déterminant, principe qui en constitue en même temps la part d'arbitraire. Au lecteur de savoir distinguer entre la matière et la forme, entre le naturel et l'artificiel. Assurément, la composition d'un dictionnaire n'échappe pas à cet état: il est l'œuvre d'un auteur et le résultat de ses choix¹³ Chambers renforce et atténue immédiatement son propos. Il le renforce en attribuant au premier inventeur de l'art considéré d'avoir fixé en fonction de son génie et de son tempérament propre le territoire et le canon de cet art, les règles de l'art venant après coup exprimer les choix faits par ce premier auteur ou la condition qui fut la sienne. Il l'atténue en remarquant que, les lois de composition étant une fois fixées, fût-ce de la manière la plus singulière, les auteurs postérieurs se contentent d'imiter le premier inventeur, par manque d'audace ou d'inspiration et que les génies indisciplinés sont trop rares, qui sont capables de bousculer les règles et d'imprimer à leur ouvrage leur propre personnalité. D'où l'on peut inférer, lorsqu'on considère les dictionnaires existants, que le premier inventeur de cette sorte de composition fut sans doute « un petit grammairien » ou peut-être encore un prêtre ou un mystagogue soucieux, au temps des sages égyptiens, d'analyser une langue faite de symboles mystiques et de hiéroglyphes. Quoi qu'il en soit, le premier dictionnaire dut être un dictionnaire grammatical. On peut par ailleurs conclure assez aisément à l'identité du génie appelé à en renouveler le genre.

Un dictionnaire sera d'une manière générale défini comme « un recueil de définitions des mots d'une langue » (p. 69). Mais Chambers en distingue trois sortes : les dictionnaires grammaticaux qui ont affaire aux mots de la langue, les dictionnaires philosophiques qui prennent les mots dans leur généralité abstraite, indépendamment à la fois de leur source empirique et de leurs domaines éventuels d'application, enfin les dictionnaires techniques qui donnent le sens particulier qui est attaché aux termes dans tel ou tel art. Les dictionnaires grammaticaux donnent des définitions verbales, caractérisant le sens d'un mot par d'autres mots ou expressions jugées équivalentes et plus obvie ; les dictionnaires philosophiques donnent des définitions qui se veulent essentielles et où l'intelligibilité de la chose elle-même est censée être produite ; enfin les dictionnaires techniques sont, eux, proprement analytiques, décomposant dans leurs définitions les idées complexes en idées simples et déterminant le processus de connaissance qui mène à la particularité des termes d'art. Il y a deux sortes d'analyse et, en conséquence deux sortes d'écriture: l'analyse scientifique va du connu à l'inconnu, elle *invent* la chose elle-même et donne ensuite un nom à la chose inventée ; au

contraire, l'analyse didactique à laquelle participe les dictionnaires d'art, part des mots ou plutôt des termes pour signifier le détail des idées et ainsi rejoindre les choses. Chambers renoue de cette façon avec la vieille distinction entre l'invention et la disposition (ou le jugement), connue de la rhétorique et de la didactique. Mais il lui donne un tour cartésien qu'il gauchit à sa manière. Raisonner c'est toujours inventer : il n'y a de science que d'invention. Dès lors le didacticien (qu'on songe à l'art des manuels) ou le lexicographe, quand ils disposent à partir des mots les savoirs acquis, font œuvre non pas de savant mais d'historien, au double sens du mot : d'une part, ils recueillent les connaissances et les mettent en ordre, comme l'histoire naturelle peut le faire pour les espèces vivantes ; d'autre part, ils suivent dans cette disposition un ordre qui est fondamentalement historique, la suite du discours reproduisant la consécution du temps ; de sorte que le lexicographe et l'historien sont des proches parents et que « le dictionnaire d'un art est l'histoire propre à cet art » (p. 71) – la différence étant que le lexicographe ne rend pas l'historicité de l'art étudié alors que l'historien s'applique à établir la chronologie et à livrer le contexte de la découverte et de l'invention. Ce point est assurément décisif pour la rédaction des articles : le lexicographe n'a pas à exposer les démonstrations dans leur force démonstrative (si l'on peut dire) ; même dans le champ des mathématiques, son discours est essentiellement narratif.

La définition du dictionnaire étant ainsi posée, Chambers en vient à présenter son propre ouvrage et à déclarer les libertés qu'il s'est données relativement à ladite définition qui, prise en toute rigueur, serait impraticable. Et il n'a pas de peine à justifier ces libertés, non seulement au nom de l'intérêt du lecteur ou par des bonnes raisons d'auteur, mais encore à la lumière de ce qui a été dit précédemment de l'art : la définition est la partie rationnelle ou critique de la forme du dictionnaire ; l'intention, le choix, le « pouvoir discrétionnaire » de l'auteur en est la partie morale et, on l'a vu, le facteur proprement particularisant.

Premier écart. Un dictionnaire doit être une histoire. Il n'a pas à fonder la vérité des connaissances qu'il présente sur les démonstrations ou les expérimentations qui y ont conduit et qui la justifient. Le lecteur peut s'intéresser à la vérité d'une manière doctrinale et, autant que de besoin, la recevoir par autorité. Vouloir reconstituer les *Éléments* d'Euclide dans le corps du dictionnaire serait une répétition inutile (il suffit de s'y rapporter) et nuirait à la lisibilité cursive du dictionnaire en désorganisant ses articles. « Toutefois, dans le cas des expériences comme dans celui des démonstrations, nous avons pris un peu de liberté avec la stricte méthode, en faveur de celles qui présentent quelque chose de très remarquable ou de beau » (p. 76).

Deuxième écart. Chambers dénonce avec vigueur les dommages causés par la confusion des trois sortes de dictionnaires, grammatical, philosophique, technique, et des trois sortes de définitions correspondantes. Mais il dit aussi la difficulté d'en respecter strictement la distinction, notamment en ce qui concerne les définitions qui sont ou nominales ou générales et philosophiques ou techniques. Les définitions nominales, on le sait, concerne les mots représentant des idées simples, mais on peut les étendre à tout ce qui jouit d'une évidence populaire et ne demande pas d'analyse effective. Les définitions philosophiques ou scientifiques concernent les termes pris dans leur généralité et elles sont, c'est le mot de Chambers, *littérales*, c'est-à-dire, que ne s'y ajoute pas la construction technique qui les spécifie en termes d'art. Par un raccourci contestable, il les dit aussi *grammaticales*, alors que, selon nous, le mot devrait être réservé aux définitions nominales ; mais la confusion peut s'expliquer par le problème général du simple – les simples étant de deux sortes, d'une part les sensibles qui sont indéfinissables, d'autre part les abstraits les plus généraux, absolument indéfinissables quand il s'agit de catégories ultimes, définissables, quand il s'agit des concepts, quoique tenus pour simples en regard des différents termes techniques qui les incorporent dans leur définition (de sorte qu'à la grammaire des mots s'adjoint une grammaire des termes). Mais, ajoute notre auteur, les définitions littérales et les définitions techniques sont, à un certain égard, solidaires : sauf en métaphysique, la généralité appelle la spécification et, inversement, la particularité ne se déclare que sur fond de généralité ; c'est ce qui fait le lien étroit entre la science et l'art. Restent l'impossibilité de tout définir et la nécessité de supposer de la part du lecteur un certain nombre de mots communs, qui peuvent être réellement communs ou qui peuvent être techniques mais tenus pour communs, ou qui peuvent remplacer

des mots techniques : l'auteur doit présumer chez le lecteur une certaine culture et en supputer les contenus. Il apparaît donc que la distinction entre les mots et les termes est difficile à tenir et qu'un dictionnaire des termes ne peut totalement se dépendre d'un dictionnaire des mots. D'autant qu'on ne peut pas toujours réduire la différence qu'il y a dans la langue entre les états ou les modifications d'un même mot : *réfléchissant*, *réflexion*, *réflexible*, constituent bien trois termes différents qui relèvent de catégories différentes et dont la confusion risque d'engendrer des erreurs ou des incertitudes. La langue a, à cet égard, une certaine tolérance et, là encore, il faut supposer quelque intelligence de la part du lecteur, car on ne peut accroître indéfiniment la liste des termes ; mais ce n'est pas sans nuire à la solidité du dictionnaire.

Le troisième écart tient à l'état de la langue dont le dictionnaire est évidemment dépendant. Et Chambers se montre sévère envers sa langue maternelle. Comment choisir les termes, quand les mots sont multipliés, soit qu'on en importe des langues classiques ou étrangères, soit qu'on crée des néologismes, soit qu'on modifie les mots existants par un sens nouveau, soit qu'on prenne les mots tantôt dans leur sens ancien, tantôt dans leur sens moderne, etc. ? L'atomisation du vocabulaire dans la langue ne sert pas nécessairement la spécialisation des termes d'art, la seule qui doive être reçue. Mais un combat contre la langue serait vain et l'auteur de dictionnaire est obligé de transiger.

Après avoir ainsi envisagé la forme du dictionnaire, Chambers en vient à traiter de sa matière : où commence-t-elle et où finit-elle ? Quelles connaissances, quels arts retenir ? D'abord, s'il est vrai que la fin ultime de toute connaissance est la conservation de notre être (et celle du genre humain) et que tous nos arts répondent à cette intention qui est en même temps celle de notre Créateur, toutefois, nous ne pouvons ignorer toutes les sciences et les arts sans utilité immédiate, qui se sont développés sous l'effet de la curiosité humaine (par exemple, toutes celles et tous ceux relatifs à l'ordre microscopique ou macroscopique, qui sont d'intérêt moindre (au début du XVIII^e siècle !), puisqu'ils ne portent pas sur le monde commun qui est à la taille des hommes). Une application stricte du critère d'utilité serait donc réductrice : s'il faut parler des arts manufacturiers, il faut également traiter des microscopes ou des télescopes. Ensuite, l'on rencontre l'inévitable distinction de l'ancien et du moderne : un dictionnaire doit-il assumer l'héritage scolastique ou se restreindre au seul domaine de la science moderne ? Chambers motive sa décision de ne pas rejeter tout ce qui vient de l'École par un argument fort judicieux : la philosophie de l'École apporte le savoir du monde commun, celui de la perception naturelle des hommes, qu'elle décrit et qu'elle analyse : « les scolastiques se contentent de prendre la nature comme elle frappe à leur porte et d'y appliquer leurs raisonnements sans autre cérémonie ; les philosophes modernes sortent à sa recherche, pour avoir plus de matière sur laquelle raisonner » (p. 84). Il est évidemment plus facile de faire le tour du monde commun que d'explorer l'inconnu ; c'est pourquoi, la connaissance scolastique est dans un état plus parfait que la connaissance moderne qui est encore dans un temps d'exploration, tant des matières que des méthodes.

Chambers termine sa préface en déclarant par avance les défauts de son propre ouvrage, usant du procédé bien connu qui consiste à s'accuser soi-même de la faute pour n'en être pas rendu coupable : erreurs, omissions, répétitions, irrégularités dans la méthode, plus ou moins grande clarté des renvois, sécheresse et manque de fini, enfin absence d'originalité. Ce dernier point mérite qu'on s'y attarde : d'abord, le ton adopté est offensif, ensuite la question est celle de l'utilité d'un dictionnaire encyclopédique.

C'est peu de dire qu'un auteur de dictionnaire emprunte à ses prédécesseurs : il recopie, il résume, il paraphrase, il raconte et, s'il fait des choix, c'est toujours au sein d'une forte tradition. Et quand il augmente, c'est en tirant d'autres ouvrages son information. Plagiaire et compilateur, il ne donne rien ou guère de son propre fonds.

Ce peut-être un reproche fait à l'auteur lui-même : pourquoi écrire quand l'on n'a aucun génie ? De quel droit, en écrivant, s'approprie-t-on les écrits d'autrui ? La réponse de Chambers vient sans doute trop facilement : quoique étant l'ouvrage d'un seul homme, une encyclopédie ne saurait être à la mesure d'un seul génie ; par son ambition même, elle a mission de traduire et de transmettre tout le savoir de la République des Lettres. Elle est donc aussi bien l'ouvrage de tous. Quant à l'appropriation par un seul du savoir de tous, elle est de droit : « Il est vain de

prétendre à une quelconque propriété dans cette sorte de choses. Offrir ses pensées au public et prétendre en même temps garder sur elles un droit, est sinon absurde, à tout le moins est-ce vil » (p. 91). Sans compter qu'une pensée peut mûrir et se fortifier, de transmission en transmission. Mais le reproche peut aussi concerner le genre de l'ouvrage: n'apportant rien qui ne soit déjà connu, une encyclopédie est non seulement inutile, elle est nuisible. La première édition de la *Préface* abordait pas ce point, la seconde lui consacre cinq paragraphes. La réponse donnée par Chambers à l'objection est de grand intérêt, car elle porte un jugement éclairé sur le savoir des modernes. La critique est présentée au nom des humanistes, pourtant grands imitateurs des anciens : les dictionnaires, les abrégés, les manuels, etc., ont le tort de dispenser de l'étude (lecture des textes, apprentissage des langues, etc.) et de rendre inutile l'effort tout personnel de l'érudit, quand il s'approprie les classiques. L'objection ne concerne donc pas la tradition elle-même ni le respect dû aux anciens, mais le type de relation qu'il faut entretenir avec eux : imiter, selon l'humanisme, c'est reprendre *a novo*, c'est donc n'avoir pas besoin de la médiation d'un dictionnaire qui, imposant son autorité, mettrait à disposition du lecteur les fruits de l'étude sans l'étude elle-même. L'extrême érudition d'un Scaliger est la conséquence d'une exigence intellectuelle personnelle : on se forme soi-même à la lumière des classiques.

Chambers ne conteste pas la validité de cet argument pour ceux qui ont vocation à l'érudition ou, si l'on peut dire, au classicisme. Mais il donne une réponse qui a encore cours aujourd'hui quand cette sorte de débat est ouvert. Le genre humain n'est pas fait que d'hommes d'étude ; une grande part se consacre aux affaires de la vie ; et si l'on n'est homme d'action, l'on sera encore homme de plaisir. Pour ceux-là, la culture ne peut prendre la forme de l'humanisme et, sauf à vouloir les maintenir dans l'ignorance ou en faire des sots, la réduction des connaissances humaines au volume circonscrit d'un dictionnaire est de la plus grande utilité. De plus, l'extension du savoir dans les temps modernes est telle qu'aucun esprit ne peut plus aujourd'hui reprendre *a novo* la totalité du savoir et qu'il se trouve devant le choix suivant : ou s'enfermer dans sa spécialité, en sacrifiant tout ce que peuvent apporter les autres branches du savoir, ou accepter l'autorité d'un dictionnaire encyclopédique (ou de tout autre ouvrage du même genre) dans les parties de la connaissance où il n'excelle point. Ce que les anciens pouvaient encore faire, réinventer à chaque fois tout le savoir à la lumière des siècles ou des générations passées, ne peut plus se faire chez les modernes. Les Modernes sont entrés dans l'âge de l'invention ; mais pour inventer, il faut du temps et des bases : si l'on consacre tout son temps pour acquérir les bases, jamais l'on ne progressera sur le chemin de la découverte et du perfectionnement de la connaissance. Il faut aussi des occasions et nombre de découvertes ont été faites par des rapprochements inattendus entre les diverses branches du savoir, quasi par accident. Même les collections générales, faites sans beaucoup d'ordre, sont d'une grande utilité. Paix à l'âme de Descartes : Chambers n'est pas loin de conclure qu'il n'y a pas de méthode de l'invention. Un dictionnaire encyclopédique, qui fait davantage que ces recueils si fréquents à l'époque, est donc de la plus grande utilité. Quant à la formation de l'esprit, on en discutera : on peut se gêner l'esprit à vouloir s'enfermer dans un art particulier. Et, pourrions-nous ajouter, quand la culture classique devient elle-même un art particulier, rien ne la protège de former des esprits bornés.

Aurait-on besoin de prouver l'intérêt qu'on trouvera à lire la préface de la *Cyclopaedia*, que ce débat sur lequel elle s'achève, y suffirait. Comment se forme la culture humaine ? Comment, ne cessant de se former, peut-elle se transmettre ? Comment, se transmettant, peut-elle s'augmenter ? Une réflexion sur la nature et l'utilité d'un dictionnaire encyclopédique nous apprend au moins deux choses. D'abord, le perfectionnement de la connaissance ne peut se faire sans qu'en soit disposée toute la matière, sans que soit pensé le système des sciences et des arts, à la fois image du temps et idéal pour le temps ; ensuite, il ne saurait y avoir non plus de progrès si la science ne trouve pas son application dans l'art : car c'est dans l'art que se tient la plus grande part de l'homme, je veux dire son dessein, c'est-à-dire, le bien-être de l'humanité, et sa raison qui n'est jamais plus active que dans l'établissement des règles de l'art. Est-ce alors oublier l'idéal antique de la contemplation, pour enchaîner les hommes à un règne nouveau, le règne proprement humain où tout est transformé, la nature et l'homme lui-même, au nom de

l'utilité et par les règles techniques ? Mais le monde industriel n'est pas encore né, même si l'Angleterre, au temps de Chambers, s'y prépare sans le savoir. Les toutes dernières lignes de la *Préface*, quoiqu'elles soient largement convenues, maintiennent le lecteur au milieu du gué. La fin de la connaissance ou de la culture n'est pas d'avoir la tête bien pleine des idées des autres – une encyclopédie ne saurait oublier cela. Elle est certainement d'élargir et d'agrandir l'esprit, de le rendre plus sensible et plus fin, d'en aiguïser l'intelligence. Mais ce n'est pas encore là la fin dernière, car on ne perfectionne pas l'organe pour le plaisir de le perfectionner. Donnons donc à la culture de servir les fins humaines. Mais tous les perfectionnements que nous pouvons apporter à notre esprit en même temps qu'à notre condition ou notre bien-être, sont autant de moyens de nous rendre plus proches du dessein de notre Créateur, de sorte que, nous perfectionnant, nous réalisons davantage notre vraie nature et que, poursuivant les desseins des hommes au service des hommes, nous tombons en meilleure harmonie avec le reste de l'univers. « En cela consiste notre bonheur et notre perfection, la perfection d'une nature particulière qui ne s'affirme que dans la mesure où elle contribue à celle de l'univers » (p. 97).

Note sur la traduction

- 7 Nous avons établi notre traduction de la *Préface* sur le texte de la seconde édition (1738), qui apporte un certain nombre de corrections au texte de la première édition, parue à Londres en 1727, mais datée de 1728¹⁴. Les corrections ou modifications d'une version à l'autre sont de deux ordres : certaines ne sont que littéraires et nous avons négligé de les restituer ; d'autres nous ont paru plus significatives, et certaines capitales, et nous avons donné en note la version initiale, notre choix n'étant pas dépourvu d'arbitraire. En revanche, quand un paragraphe entier est ajouté dans l'édition de 1738, cas assez peu fréquent, nous l'avons toujours indiqué en note ; et surtout nous avons donné en note le texte intégral de tous les paragraphes de la première édition supprimés dans la seconde. On jugera sans peine de l'importance qu'il y a à consulter la première édition quand on travaille sur la seconde. L'interprétation des différences entre les deux versions supposerait un commentaire averti qui dépasse de loin le cadre de notre présentation. Enfin, on notera que la très longue note consacrée à l'art (et à la poésie) était primitivement incorporée dans le texte ; c'est la seconde édition qui lui a donné sa place actuelle. Pour des raisons de mise en page évidentes, nous l'avons rejetée après le texte, ce qui n'est pas sans inconvénient pour le suivi de la lecture. Pour éviter trop de surcharge, nous n'avons pas reproduit les quelques notes qui étaient appelées dans cette partie du texte de la première édition et qui ont disparu quand, dans la seconde édition, elle fut renvoyée en note. Nous voulons également avertir d'une difficulté de traduction que nous n'avons pas résolue, celle du mot *circumstances*. La difficulté est verbale : le mot anglais, d'usage courant au XVIIIe siècle, a un sens plus étendu que le mot français : il signifie tout espèce de trait, de paramètre, de détail, et même de circonstance, au sens français, susceptible de particulariser une notion, un terme, une situation, etc. Mais la difficulté est aussi d'importance philosophique ; en effet, les *circumstances* désignent précisément le facteur particularisant qui conduit de la science à l'art. La meilleure traduction serait peut-être *accident* ; mais il faudrait réussir à ranimer sans pédanterie ce terme aristotélicien en lui donnant sa double valeur : ce qui particularise une essence universelle et ce qui advient, ce qui arrive. Pour ne pas nuire à la lisibilité du texte, nous avons cherché à chaque fois la moins mauvaise traduction possible. Une idée assez proche est exprimée par le mot *occasion*. Mais il n'y a pas là de difficulté, puisque le mot anglais vient du vocabulaire de Malebranche. Les notes de Chambers sont appelées par des astérisques ; nos propres notes par des chiffres arabes.

Pour citer cet article

Référence électronique

Michel Malherbe, « Présentation de la traduction de la préface de la *Cyclopaedia or an Universal dictionary of Arts and Sciences* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 37 | 2004, mis en ligne le 09 avril 2009, Consulté le 02 février 2012. URL : <http://rde.revues.org/index4523.html>

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Licence portant sur le document : Propriété intellectuelle