



**HAL**  
open science

# Poésie vive et machine du poème : aperçus sur la formation de la notion de littérature dans l'Europe de la fin de l'âge classique

Jean-Luc Martine

## ► To cite this version:

Jean-Luc Martine. Poésie vive et machine du poème : aperçus sur la formation de la notion de littérature dans l'Europe de la fin de l'âge classique. Elsenieur, 2006, Contraintes formelles et imaginaire du vivant, 21. halshs-01910454

**HAL Id: halshs-01910454**

**<https://shs.hal.science/halshs-01910454v1>**

Submitted on 6 Jun 2022

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

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

## Poésie vive et machine du poème. Aperçus sur la formation de la notion de littérature dans l'Europe de la fin de l'âge classique

Jean-Luc Martine

De quelle manière « l'âge classique<sup>1</sup> » a-t-il pu envisager la relation entre, d'une part, les êtres vivants et la notion de vie, et, d'autre part, les formes poétiques<sup>2</sup> ? Une telle question implique des difficultés, dont on peut prendre la mesure à partir de l'intitulé adopté pour ces rencontres. La formule « dessein esthétique » impose deux problèmes. Si le « dessein » est bien une catégorie (une idée) importante pour la pensée classique — et particulièrement pour la réflexion sur les arts — elle ne l'est pas au sens où nous l'entendons. Certes, « dessein » désigne bien une « volonté », un « désir de faire ou de dire », autant qu'un « plan », un « projet », ainsi que l'« élévation ou le profil d'un ouvrage qu'on veut faire ». Mais, comme le suggère la double valeur de la notion, le *dessein*, c'est aussi le *dessin*<sup>3</sup>. Si la notion est essentielle pour comprendre comment la pensée classique envisage la relation entre l'esprit et les formes, c'est parce qu'elle permet de superposer « dessein » et « dessin », à partir d'une ambiguïté sur laquelle F. Brunot insistait naguère et dont Annie Becq a montré l'importance pour les revendications formulées par les théoriciens de la peinture à l'âge classique. Le dessin incarne la spiritualité de l'art, fondée sur des présupposés intellectualistes, par opposition à la couleur qui correspond à la part exclusivement manuelle de l'activité artistique.

Cette identité entre « dessein » et « dessin » est une première invitation à envisager les relations esthétiques qui se nouent entre la notion de vie et celle de machine, qui entrera dans l'orbite de la réflexion picturale (voire « littéraire ») à l'articulation des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, pour préparer les métaphores de l'organisme qui marqueront particulièrement nettement la réflexion sur les arts du début du 19<sup>e</sup> siècle. La notion de dessein contribue en effet à caractériser l'un des espaces qui permettent l'apparition des aspects esthétiques de la métaphore de la machine, lorsqu'elle se charge de valeurs proches de celles que notre modernité associera à l'organisme. Le dessein, pour le *Dictionnaire de l'Académie*, est un projet. Il est alors la représentation « dans l'imagination », de « l'ordre, de la distribution et de la construction d'un tableau, d'un poème, d'un livre, d'un bâtiment<sup>4</sup> ». C'est l'ordonnance préalable et toute spirituelle des parties, dont l'*exécution* est la transposition et la disposition sur la toile ou dans l'espace. C'est l'agencement premier, « dans l'imagination », qui garantit l'organisation du tableau, du poème, du livre ou du bâtiment. *Le Dictionnaire universel* de Furetière joue lui aussi sur l'ambiguïté entre « dessein » et « dessin ». Dessiner, c'est « Exprimer sur le papier ou sur la toile le dessein qu'on a dans la pensée de quelque tableau,

<sup>1</sup> Entendons de façon rapidement opérante les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, à charge de réfléchir au principe d'une unité plus organique.

<sup>2</sup> Où « poétique » est entendu dans un sens large (théâtre, poésie, roman), que ne recouvre pas encore le terme de « littérature », tel que l'emploie l'âge classique.

<sup>3</sup> Le *Dictionnaire françois* de Richelet indique ceci : « Dessein, dessin, s. m. Terme de peinture. Quelques modernes écrivent le mot de dessein étant terme de peinture sans e après les deux s ; mais on ne les doit pas imiter en cela. Leur distinction n'est pas fondée, & on peut causer une prononciation vicieuse. Le dessein parmi les peintres se prend pour les justes mesures, les proportions, & les formes extérieures que doivent avoir les objets qui sont imités d'après nature; & alors le mot de dessein est pris pour une partie de la peinture. Le mot de dessein se prend aussi pour la pensée d'un grand ouvrage, soit que le peintre y ait ajouté les lumières et les ombres, ou qu'il y ait même employé de toutes les couleurs. Il y a plusieurs desseins, des desseins hachés, estompés, grainés, lavés, coloriés. Voyez Depiles conversations sur la peinture.

*A dessein, adv.* Avec intention. [Cela peut avoir été fait à bon dessein. *Voi. l. 42.* Il perça la terre à dessein d'arriver à ses pieds. *Voi. Poës.*] »

<sup>4</sup> DESSEIN, est aussi la pensée qu'on a dans l'imagination de l'ordre, de la distribution & de la construction d'un tableau, d'un Poème, d'un Livre, d'un bastiment. Ce Peintre a fait voir le premier *dessein* de ce tableau, où les figures sont bien disposées. Le dessein de ce Poème, de ce Livre est bien ordonné. Il faut que dans le *dessein* d'un bastiment on en fasse voir l'élévation, aussi-bien que le plan & le profil.

ou de quelque bastiment<sup>5</sup> ». Le dess(e)in, lorsqu'il est la première projection matérielle de l'idée, se trouve associé à la phase préparatoire de l'œuvre. La machine est elle aussi l'exécution d'un dessein préalable qui suppose le support d'un dessin, ce qui implique aussi bien son caractère d'invention que sa relation avec la notion de fiction.

L'autre problème que pose l'idée de « dessein esthétique » réside dans le second terme. Il est en effet plus difficile d'envisager que la notion d'esthétique, ici représentée comme adjectif, possède, pour la pensée classique, la même pertinence que celle de dessein. Il y a bien, et depuis fort longtemps, une réflexion sur les arts, mais rien n'assure qu'elle puisse relever de ce que l'on ne nomme qu'assez tardivement une « esthétique » : le terme, et certainement la notion, n'apparaît qu'au cours du 18<sup>e</sup> siècle, chez Baumgartner. Il n'est repris en France par Sulzer qu'à la toute fin du siècle. Cette question de mot n'est pas inessentielle, puisque l'on peut tenir l'apparition de la notion d'esthétique comme l'un des signes de la fin de l'âge classique<sup>6</sup>.

Si l'on envisage l'autre versant de l'intitulé, du côté de la métaphore, on se trouve en face de difficultés comparables. La notion de métaphore n'est bien sûr pas absente du discours des poétiques et des rhétoriques, mais elle possède un statut particulier, qui rend problématique les enquêtes du type « la métaphore de... ». Sa fonction poétique, selon une tradition bien attestée, fondée sur une *épistémè* pour nous révolue, la cantonne à n'être qu'un ornement du discours, un agrément de l'expression, en lui-même dénué de valeur informative, cognitive, signifiante ou ontologique : toute sa force réside dans une pensée de la ressemblance, dont la nature est intimement intellectuelle. Quelques exemples lexicographiques montrent comment on a pu lire Aristote et les poétiques classiques quand il s'agit de la métaphore, ainsi le caractère réducteur de ces lectures, liées à une compréhension dévitalisée de la mimésis. Cette pauvreté de l'objet est sans doute à mettre en relation avec l'absence de l'esthétique comme disciple autonome. L'âge classique n'est jamais parvenu à poser clairement les termes d'une expérience proprement esthétique. Cette carence renvoie par ailleurs à un *statut de la littérature* qui est devenu tout à fait étranger à l'ensemble des notions que recouvre pour nous, même vaguement, ce terme.

Le *Dictionnaire françois* de Richelet indique que la métaphore est la « Figure par laquelle en prenant un mot qui marque proprement une chose on se sert de ce mot pour exprimer une autre chose qu'on veut représenter avec plus de force & plus de grâce », l'exemple d'emploi précisant qu'elle « doit être suivie & tirée des choses honnêtes ». Le *Dictionnaire universel* de Furetière, dont la leçon est suivie par l'ensemble des éditions du Trévoux jusqu'à la fin de l'âge classique (la dernière édition est de 1771), veut que la métaphore soit une « Figure de Rhétorique, qui se fait quand un nom propre d'une chose se transporte à une autre qui n'en a point », mais que cette transposition intervient « lors qu'elle est plus élégamment expliquée par le nom transposé qu'on luy applique, que par celui qu'elle pourroit avoir naturellement, comme quand on dit, la lumière de l'esprit, brûler d'amour, flotter entre l'espérance & la crainte ».

<sup>5</sup> DESSEIN, se dit aussi en Peinture, de ces images ou tableaux qui sont sans couleur, & qu'on exécute quelquefois en grand Les curieux font grand cas des *desseins* des grands Peintres. On a fait les tapisseries du Louvre sur les *desseins* de Raphaël, de le Brun, &c.

DESSEIN, se prend aussi pour la pensée d'un grand ouvrage qu'on trace grossièrement en petit, pour l'exécuter & finir en grand. On appelle *dessein haché*, celui dont les ombres sont exprimées par des lignes sensibles, & le plus souvent croisées, qu'on trace avec la plume, le crayon ou le burin : *dessein estampé*, celui dont les ombres sont faites avec du crayon frotté, en sorte qu'il n'y paroisse aucune ligne : *dessein grené*, celui où les grains du crayon paroissent, lequel n'est point frotté : *dessein lavé*, celui dont les ombres sont faites au pinceau avec de l'encre de la Chine, ou quelque autre liqueur : *dessein colorié*, celui où on emploie quelques couleurs à peu près semblables à celles qui doivent estre dans l'original.

DESSINER. v. act. Quelques-uns disent *desseigner*. Exprimer sur le papier ou sur la toile le dessein qu'on a dans la pensée de quelque tableau, ou de quelque bastiment. On juge du génie d'un jeune homme pour la peinture, quand il apprend aisément à *dessiner*.

<sup>6</sup> Sur cette question, voir l'œuvre magistrale d'Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Paris, Albin Michel, 1994 et le recueil coordonné par Serge Trottein, *L'Esthétique naît-elle au XVIII<sup>e</sup> siècle ?*, Paris, PUF, 2000.

L'intitulé programmatique, envisagé sur le versant de la notion de vie, pose à nouveau problème, d'une manière plus profonde que le laisse entendre la simple considération des polysémies lexicales et des théories biologiques successives ou concurrentes. Malgré la présence des termes (de certains d'être eux), on a pu dire, avec quelques raisons, que l'âge classique ne connaissait pas la vie, que la vie n'existait pas encore. C'est l'une des flèches que décoche Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, et que l'on aurait certainement tort de ne pas ramasser, pour voir s'il est possible de l'envoyer plus loin ou dans une autre direction.

Le *Dictionnaire de Trévoux* (dans ses éditions de 1743 et 1752) propose, pour définir l'idée de vie, une série d'acceptions où notre modernité éprouve quelque peine à se retrouver en terrain familier. La vie est donnée en premier lieu comme la « Durée des choses animées », le « cours », l'« espace de temps qui s'écoule entre la naissance & la mort ». A ce titre, elle est « un amas de craintes, de douleurs ». Ainsi, elle est rapportée à la notion distinctive d'animation et envisagée dans le contexte d'un déficit ontologique qui appelle une pensée religieuse et la présence d'une âme. Sur un plan « biologique », la vie « se dit aussi de la constitution, du principe de chaleur & de mouvement qui anime les corps, & qui les fait agir, sentir & croître ». Il s'agit alors de la vie « animale & sensitive ». Pour ce qui regarde les végétaux, leur vie réside dans l'accroissement (« La *vie* des végétaux est l'accroissement »). Ainsi, le mot « vie », « en réunissant le sens des deux articles qui précèdent, signifie la personne, l'être, l'existence, qui consiste dans l'union de l'âme & du corps, par opposition à la destruction de la machine, à la mort qui en est la séparation ». La première expression d'une dualité interne de la notion réside dans celle qui unit ou oppose la vie de l'âme et celle des corps. Toutes les acceptions s'ordonnent ensuite en fonction de couples qui intègrent des hiérarchies. Si la vie se dit « de la durée de certaines choses », elle implique une capacité de s'« immortaliser soi-même pour immortaliser les autres : car il n'est point de plus *courte vie* que celle d'un mauvais Livre », et donc l'intervention d'un ordre d'action (ici littéraire) capable de transfigurer la qualité, et lui conférer une durée qui peut confiner à l'immortalité. Si la vie « se dit aussi, pour, Force, vigueur, énergie », elle implique immédiatement son contraire sous forme de faiblesse, fragilité, dévitalisation. Si « vie » se dit aussi « des aliments & des choses nécessaires pour se nourrir, pour subsister », il s'agit d'une petite vie, nécessaire (« Les Artisans gagnent leur *vie* à la sueur de leur corps. *Vitam labore multo tolerant*. Les pauvres, les invalides demandent leur *vie*. Les animaux cherchent leur *vie*, c'est-à-dire, à manger »), qui s'oppose à une grande vie, dispendieuse. Le couple grande vie et petite vie se traduit aussi en termes de dépense de soi et d'appétit : « Les manœuvres sont de grande *vie*, c'est-à-dire, mangent beaucoup. Un homme de petite *vie*, est un homme qui mange peu ». La dualité de la vie se traduit également théologiquement « *Vie*<sub>2</sub> se dit en Théologie, de la grâce, qui est la nourriture de l'âme. *Vie*<sub>2</sub> se dit encore de l'état de l'âme après qu'elle est séparée du corps ») ou moralement (« *Vie*<sub>2</sub> en Morale, se dit de la manière de vivre, de la conduite, des mœurs. *Vie*<sub>2</sub> signifie encore, Débauche, bonne chère. Faire la *vie* avec ses amis ; faire bonne *vie*, mener une *vie* joyeuse. Une femme de mauvaise *vie*, c'est une femme abandonnée »). « Vie » participe de l'expression de la valeur, mais conditionnée à la forme basse et toute subjective des passions : « *Vie*<sub>2</sub> se dit populairement d'une grande passion, d'un grand attachement qu'on a pour quelque chose. *Vita, amor, studium*. Si vous lui ôtez son enfant, vous la ferez mourir, c'est sa *vie* ; elle l'aime plus que sa *vie*. Il s'est rué sur ce jambon, c'est ce qu'il aime, c'est sa *vie*. Ne lui ôtez pas ses Livres ; c'est sa *vie* que l'étude ». Enfin, le terme rencontre l'écriture sous la forme du récit de vie, dont les rapports avec la vitalité ne sont nullement évoqués : « *Vie*<sub>2</sub> se dit aussi de l'histoire des actions de quelqu'un, de ce qui lui est arrivé pendant le cours de sa *vie* ».

Si l'on se tourne vers l'*Encyclopédie*, on trouve, sous la plume de Jaucourt un article Vie (*Physiolog.*), qui problématise le rapport entre vie et mort (où l'idée de la plus petite vie renvoie implicitement à une grande vie) : « VIE, s. f. (*Physiolog.*) c'est l'opposé de la mort,

qui est la destruction absolue des organes vitaux, sans qu'ils puissent se rétablir, en sorte que la plus petite *vie* est celle dont on ne peut rien ôter, sans que la mort arrive ; on voit que dans cet état délicat, il est difficile de distinguer le vivant du mort ». Mais, lorsqu'il entend prendre « le nom de *vie* dans le sens commun », il le définit comme « un mouvement continu des solides & des fluides de tout corps animé ». Certes, ce mouvement implique une action, mais celle-ci n'a rien de spécifiquement vitale : « De ce double mouvement continu & réciproque, naît la nutrition, l'accroissement auquel succède le décroissement & la mort. Voyez tous ces *mots*. C'est assez de dire ici que de ce mouvement résulte la dissipation des parties aqueuses, mobiles, fluides, le reste devient impropre à circuler, & fait corps avec le tuyau qu'il bouche. Ainsi l'épaississement des humeurs, l'ossification des vaisseaux, sont les tristes mais nécessaires effets de la *vie*. La physiologie démontre comment la machine se détruit par nuances, sans qu'il soit possible de l'empêcher par aucun remède ».

Si l'on envisage la vie non plus comme une vitalité pensée pour elle-même, mais du côté des êtres dans lesquels elle s'incarne, on est alors contraint d'affronter l'absence de l'idée d'organisme, dont le terme ne connaît alors que ses toutes premières formulations, chez Leibniz ou Stahl. Un concept nouveau apparaît en effet à l'articulation des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles dans le contexte des réflexions sur la vie et le vivant, que Stahl et Leibniz désignent par le terme d'« organisme ». Mais l'organisme de Leibniz n'est pas du tout le contraire de la machine, puisqu'il en est plutôt la forme parfaite, capable de représenter, par contraste avec les machines de fabrication humaine, les machines de facture divine :

*L'organisme est essentiel à la matière mais à la matière arrangée par une sagesse souveraine. Et c'est pour cela aussi que je définis l'Organisme, ou la Machine naturelle, en disant que c'est une machine dont chaque partie est machine, et par conséquent que la subtilité de son artifice va à l'infini, rien n'étant assez petit pour être négligé, au lieu que les parties de nos machines artificielles ne sont point des machines. C'est là la différence de la Nature et de l'Art, que nos modernes n'avaient pas assez considérée*<sup>7</sup>.

Stahl dans sa *Theoria medica uera* (1708), propose une autre notion d'organisme, qui sert à combattre le mécanisme des modernes et « la distinction radicale entre l'âme et le corps qui sous-tendait toute théorie de l'être vivant dans la tradition cartésienne »<sup>8</sup>. Mais l'organisme de Stahl, comme l'indique J. Schlanger, n'est pas du tout celui de Schlegel et du romantisme allemand, qui a déplacé le sens de l'opposition entre mécanique et organique, « jusqu'à nous rendre méconnaissable l'usage antérieur de ces notions »<sup>9</sup>. J. Schlanger, pour illustrer la rupture qui formerait le seuil en deçà duquel s'ouvre un autre univers de la machine, emprunte un exemple précisément à Stahl et à ses « Recherches sur la différence qui existe entre le mécanisme et l'organisme<sup>10</sup> » :

Soit un cours d'eau, d'abord ruisseau, puis fleuve. Dans son parcours capricieux, il roule ses flots plus ou moins vite, selon les accidents du terrain. Soit encore des étendues de terre, des îles incultes, inaccessibles à l'industrie humaine ; un relief de landes et de forêts parcourues de bandes d'animaux ; supposez en outre que ces étendues se trouvent naturellement ornées de sites agréables : « personne, je pense, ne niera qu'il y ait là un vrai et réel mécanisme ». Par contre, « une masse ou un cours d'eau, avec ces circonstances purement mécaniques dont nous avons parlées, prennent un caractère organique, lorsque l'industrie humaine, dans des intentions et pour des fins sociales et arbitraires, maîtrise à son gré ce docile élément, soit qu'elle le conduise au moyen de canaux, soit qu'elle le renferme dans ces réservoirs et des bassins, ou qu'elle le fait arriver au moyen de certaines machines... ». De même, ces

<sup>7</sup> G. W. Leibniz, lettre à Lady Masham du commencement de mai 1704, citée par F. Duchesneau in *Les Modèles du vivant*, op. cit., p. 340.

<sup>8</sup> F. Duschensau, *Les Modèles du vivant*, op. cit., p. 314. Sur ce vitalisme, voir aussi Paul Hoffmann, « Modèle mécaniste et modèles animistes. De quelques aspects de la représentation du vivant chez Descartes, Borelli et Stahl », in *RSH*, 1982-83, pp. 199-211, et Jacques Roger, *Les Sciences de la vie*, op. cit., chapitre IV, « La renaissance des formes vitales », pp 418 sq.

<sup>9</sup> J. Schlanger, op. cit., p. 50.

<sup>10</sup> G. E. Stahl, in *Œuvres médico-philosophiques et pratiques*, traduites et commentées par T. Blondin, 1859, t. II, pp. 259-348, traité publié à Halle en 1706.

immenses étendues de terre vierges deviennent, sous la main de l'homme, de véritables instruments destinés à ses divers usages », pour la construction, l'agriculture, l'élevage ou la monoculture industrielle : elle prennent de ce fait un caractère organique. Le libre cours d'eau, la nature agreste, déserte, sauvage, ce sont des paysages mécaniques. Canaux, réservoirs et moulins [...] ce sont des paysages de l'organisme. C'est que pour Stahl le mécanique est le fortuit, l'organique est l'organisé en vue d'une fin ; l'organe et l'instrument, conformément à l'étymologie, sont synonymes. Le point n'est pas du tout ici dans une sensibilité idyllique de la nature, mais dans une conception volontariste de la finalité. Lorsque Stahl, dans l'ensemble de ce traité, compare en les distinguant l'organisme et le mécanisme, il serait erroné de lire ces termes à travers la valeur que leur donne par exemple F. Schlegel. Ce n'est pas l'exaltation de la nature, vivante à la façon de l'arbre qui se meut dans l'air, bruissant de vie, par contraste avec la montre artificielle et morte<sup>11</sup>. Il s'agit bien toujours d'organisme mais, à plus d'un siècle de distance, le même terme recouvre deux notions.<sup>12</sup>

Ces singulières variations lexicales nous alertent quant aux difficultés relatives à l'idée même de machine. Celle-ci, loin d'être le contraire de l'organisme et l'alliée du mécanisme, est, en fait, l'alliée de l'organisme, dont l'idée se forme à l'intérieur de celle de machine, et l'opposé du mécanisme, cela dès le début de l'âge classique.

S'il n'y a ni esthétique, ni vie, ni organisme, ni métaphore, le projet que nous envisagions risque fort d'être frappé de nullité, par l'évanouissement, point par point, de son objet. Seule survivrait une notion de *dessein*, cependant fort différente de celle à laquelle nous pouvons penser. Tous les problèmes que nous venons d'évoquer convergent cependant vers celui d'un *seuil*, à partir duquel deviendraient pertinents aussi bien le problème de l'esthétique comme science autonome fondée sur un objet séparé, que le problème de la métaphore comme lieu d'expression et de saisie de la vie comme biologie. Que l'ensemble de ces embarras ne soit que le visage d'une même difficulté encourage à ne pas renoncer. Le détour par les représentations classiques et leur lexique peut permettre de saisir quelque chose de notre situation présente, et de comprendre en quoi nous différons, afin de tenter la mise à jour des conditions de nos propres énoncés, et d'envisager la formation des lieux où la relation entre le vivant et l'art peut trouver son articulation. Aussi, nous proposons un parcours quelque peu sinueux, qui s'ordonne de part et d'autre de la fracture qui sépare l'âge classique du 19<sup>e</sup> siècle, et qui se rassemble autour de foyers dont les rapports restent à préciser. Nous partirons de la notion de métaphore vive chez Paul Ricœur pour la rapporter à l'opposition du mécanique et du vivant dans la pensée esthétique romantique, ce parcours de la modernité nous conduira à montrer que s'il y a quelque chose à la fin de l'âge classique qui puisse répondre aux fonctions esthétiques de l'organisme, c'est du côté du problème de l'œuvre comme machine qu'il faut chercher, comme le montrent les éléments que procurent la lexicographie et l'*Encyclopédie*, et dont on trouve la synthèse chez Marmontel.

Dans un premier temps, il peut s'agir de partir d'une théorie moderne de la métaphore, dont l'intérêt est qu'elle en fait quelque chose dont on peut dire qu'il est vivant (« poésie vive »). On reconnaît là ce que propose Paul Ricœur dans *La métaphore vive*. Ce premier foyer tentera de thématiser, à partir de l'étude de la métaphore chez Aristote, la pertinence de la présence adjectivale de la vie que retient Ricœur dans son titre, afin de dégager quelques-uns des traits de cette vivacité/vitalité métaphorique. Celle-ci ne prend sens qu'à partir de son contrepoint, qui réside dans une certaine idée du mécanisme, appliqué à la notion de métaphore. S'il y a « métaphore vive », il y a métaphore morte. Or, cette « mort » de la métaphore prend chez Ricœur le visage de la topologie classique, qui est une « botanique des figures », telle que l'illustre Fontanier, héritier des Idéologues, et par là de l'un des noyaux actifs de la pensée classique. La métaphore meurt lorsqu'elle est prise en charge par une pensée analytique qui est, dans ses intuitions fondatrices, une mécanique. Le second intérêt de

<sup>11</sup> F. Schlegel, *Philosophie des Lebens*, 1827, p. 134.

<sup>12</sup> J. Schlanger, *op. cit.*, p. 50.

cette « modernité » est qu'elle se donne pour tâche de retrouver, sous les traditions exégétiques, le discours (l'un des discours) des origines, celui de la *Poétique*. Deux lieux essentiels doivent retenir notre attention, celui de la fonction poétique de la métaphore et celui de sa relation avec la *mimèsis* (représentation, imitation ou copie). Cette lecture de Ricœur permet de dégager les traits d'une mimèsis vivante, qui peut prétendre à sa restauration comme concept englobant, mais non restrictif, pour les arts de la parole. Dans les analyses de Ricœur se profilent quelques éléments d'une opposition entre le vivant et le mécanique qui participe d'une histoire, dont les termes se sont mis en place à la charnière des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles. Cette filiation nous conduira au second temps de notre parcours : la structure de l'antithèse romantique entre la vie et la machine, et sa fonction critique. Il s'agira d'envisager quelques éléments de la métaphore organique, dans les fonctions esthétiques qui sont les siennes au début du 19<sup>e</sup> siècle. Ce second parcours, nous le ferons sur les traces de J. Schlanger et de A. Becq. Il nous permettra de comprendre que c'est dans l'apport de la réflexion que conduit le romantisme allemand sur les concepts poétiques que se dégage, au moyen d'une vitalisation de l'esthétique, la possibilité de penser une autonomie véritable de l'activité artistique, et une reformulation de l'idée d'un art qui serait une imitation de la nature et dont la parenté avec les propositions de Ricœur apparaîtra nettement. Il s'agira ensuite de remonter d'un cran, vers cet âge classique, où apparaissent les notions d'organisme et les linéaments de l'idée de vie, et où se mettent en place les éléments qui assurent les conditions de possibilité de la métaphore vive et de la reformulation de l'idée de mimèsis. Or, il apparaît que ce ne sont ni la vie ni le vivant qui jouent ce rôle, mais la machine. L'idée dont j'essaierai de montrer quelques aspects, est que la « métaphore vive » de l'âge classique, c'est celle de la machine. C'est elle qui assume ce rôle de s'opposer aux éléments impliqués par la notion de mécanique et qui ouvre la possibilité d'une rupture avec la mimèsis comprise comme imitation. C'est par la machine que se préparent les métaphores organiques qui prévaudront dans la pensée romantique.

La suggestion proposée par le titre de Ricœur associe le phénomène poétique (stylistique) de la métaphore en tant que telle (avant qu'il s'agisse de l'étude des métaphores particulières de la vie, de l'organisme ou du vivant) à quelque chose de la notion de vie, en l'espèce de l'épithète « vif/vive ». Ce premier pôle de discussion permet une approche de la littérature par la notion de métaphore en tant que le phénomène métaphorique est lui-même envisagé comme un phénomène vif ou vivant. Ce titre enveloppe l'idée que la métaphore est vive par nature (selon son essence), et qu'en même temps elle peut être morte (usée), sans cesser d'être identifiée comme métaphore. Cette dualité semble constitutive de l'un des aspects de l'importation de la notion de vie dans l'ordre de la réflexion « esthétique ». « Vie » implique toujours un couple, quelles que soient les valeurs que l'on donne à cette dualité, qui peut être ou bien externe (vie/mort, vie/mécanisme, etc.) ou bien interne (vraie vie/fausse vie, petite vie grande vie, etc.). Il s'agit chez Ricœur de poser une « forme vive », où intervient une structure mobile, laquelle est susceptible de se dévitaliser (de devenir morte), lorsqu'elle est prise en charge par une pensée analytique et classificatoire qui dévitalise le processus au seul profit de la structure désormais figée. La vie de l'image devient l'expression dynamique de mouvements, envisagés dans leur relation au monde en tant qu'il est lui-même un monde en devenir, une nature mobile. Affecter à un objet la notion de vie (dire qu'il est vivant) procède d'opérations complexes dont on peut indiquer quelques éléments. La vie participe de la valeur, elle entre dans une pensée de l'évaluation, puisqu'elle est la source des valeurs (la valeur de la valeur disait Nietzsche). Parler de métaphore vive permet de la poser comme lieu de la vitalité, en tant que cette vitalité *est* la valeur (sous le régime de l'intense). Cette vie est la vie-même, qui s'oppose à la petite vie, la fausse vie, qui prend le caractère de l'illusion, du factice. Il s'agit aussi de signifier par la vie ce qui est proximité à soi-même : être vif revient à

être au plus proche de son essence, ce qui permet de poser la distance à soi comme mort, inertie, usure. Cela peut permettre encore l'unification de deux ordres de discours sur la métaphore, qui sont deux rapports au même objet, selon qu'il s'agit de l'identifier nominalement (de permettre de le reconnaître) ou de le définir réellement, c'est-à-dire de donner à comprendre son engendrement. Derrière ces caractères, gît la question centrale de la vitalité de la métaphore comme représentation (comme *mimèsis*) d'une vitalité naturelle, qui relève du processus, de la nature naturante par opposition à la nature naturée. Cette mimèsis dessine deux espaces de la relation du vivant avec les formes, celui de la métaphore vive, renvoyant à l'intensité créatrice et celui de l'œuvre organique, c'est-à-dire envisagée comme totalité. Le premier est, sinon parfaitement thématiquement par Ricœur (le vivant dans la vivacité), du moins toujours posé comme finalité du travail d'interprétation qui conduit son enquête. Le second n'est présent qu'à titre de condition : il concerne certaines caractéristiques des œuvres qui permettent qu'on les rapproche de certaines caractéristiques des organismes, sous le rapport de leur constitution comme Tout. Cette ligne d'enquête est celle dont procède *Temps et récit*, dont il ne sera pas question ici.

*La métaphore vive* cherche à comprendre un objet qui est clairement compris comme un phénomène d'invention (elle ne reprend aucune formulation antérieure), *produisant* le surgissement inédit d'une radicale nouveauté dans le discours. Il en va de l'instauration d'une proximité entre des significations jusque là éloignées, qui conduirait à l'instauration d'une parenté dans les choses mêmes (tout au moins dans leur perception), au moyen d'une forme de vision (un « voir comme » où la proximité est aperçue à travers l'épaisseur d'une distance), qui permet à l'image d'être un processus de découverte. Créer une métaphore (être en présence d'une métaphore vive), c'est rapprocher des éléments jusque là éloignés, pour produire une signification neuve et engendrer la possibilité d'une vision nouvelle du monde. Cette première approche assigne à la vitalité/vivacité métaphorique quelque chose de l'invention, de la création, et de la surprise, en même temps qu'elle implique quelque chose qui, en tant qu'il affecte notre vision du monde, concerne la *mimèsis*.

Les huit études qui composent le texte se présentent comme les segments d'un itinéraire qui part de la rhétorique classique, passe par la sémiotique et la sémantique pour conduire et déboucher sur l'herméneutique (du mot à la phrase, de la phrase au discours). Les deux premières études portent sur la rhétorique classique, tout au moins sur deux représentants, l'un de son origine (Aristote) et l'autre de sa fin : la théorie des tropes de Fontanier. Leur point commun (avec la nouvelle rhétorique structuraliste) est de prendre le mot comme unité de référence, et de fonder une définition de la métaphore comme « figure de discours en un seul mot et comme trope par ressemblance ». En tant que figure, elle est décrite comme un déplacement et une extension de la signification des mots, l'expliquer, c'est donc faire place à une théorie de la substitution. La seconde étude, particulièrement consacrée à la taxinomie des figures, instaure l'un des thèmes « anti-vitalistes » de l'ouvrage, celui de la statique des tropes, fondée sur une notion d'écart comprise au niveau du mot, qui serait incapable de rendre compte du dynamisme particulier de production de la signification. Les trois études suivantes déplacent le point de vue, depuis les théories de la métaphore comme dénomination déviante, vers celles qui l'envisagent comme une prédication impertinente. Le point de vue sémantique, qui prend la phrase comme unité, se distingue alors nettement du point de vue rhétorique fondé sur le primat du mot. Il s'agit de penser la métaphore dans le cadre de l'énoncé (dont la forme minimale est la phrase) afin d'isoler la question de la création de sens qui caractérise la métaphore d'invention. Les deux avant-dernières études considèrent non plus la phrase mais le discours, et elles relèvent à proprement parler de l'herméneutique. Il s'agit d'envisager la question non du sens, mais de la référence métaphorique. Le problème de la création de sens, de l'innovation sémantique que produit la métaphore (la création d'une nouvelle pertinence sémantique au moyen d'une attribution



impertinente) passe par l'analyse de la notion de ressemblance, à condition que celle-ci soit comprise en termes de tension. La ressemblance porte l'innovation sémantique selon laquelle est aperçue une proximité inédite entre deux idées, malgré la distance qui les sépare. La ressemblance *est* cette tension entre identité et différence. C'est à ces conditions que la métaphore peut être envisagée non plus seulement du point de vue du sens (organisation interne), mais de sa référence (son pouvoir d'évoquer une réalité en dehors du langage) : « la métaphore se présente comme une stratégie de discours, qui, en préservant et en développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir heuristique déployé par la fiction »<sup>13</sup>. C'est dans cette puissance créatrice que réside la vitalité de la métaphore, ce qui implique une nature elle-même vivante et créatrice de formes. Cependant, la relation entre le discours métaphorique et le monde, envisagée du point de vue de la référence, se heurte à la forme apparemment auto centrée (fermeture sur soi), à la non référentialité du discours poétique : il est lui-même quelque chose comme un objet. C'est pourtant, selon Ricœur, cette suspension de la référence qui contient la possibilité d'un pouvoir de référence au second degré, comme le montre le lien entre la métaphore dans les arts et la notion de modèle dans les sciences. Cette suspension permet de penser une « redescription par la fiction ». La métaphore est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir qu'ont certaines fictions de re-décrire la réalité.

Pour les besoins de notre enquête, nous nous en tiendrons surtout aux premiers moments de l'analyse, qui concernent Aristote et Fontanier. Le propos de Ricœur relie la mort de la rhétorique (vers le milieu du 19<sup>e</sup> siècle), à certains de ses traits, qui résideraient moins dans sa restriction (Genette) que dans le « goût de classer les figures » (la taxinomie). Il y a là un point de rencontre entre le diagnostique de Ricœur et cet aspect de *l'épistémé* classique que Foucault synthétise comme *taxinomia* (auquel il ajoute une *mathesis*). Ce qui rend pour nous la rhétorique « erratique et futile », c'est la même chose que ce que Foucault lisait dans la pensée classique, à savoir le primat de l'histoire naturelle comprise comme classement, au détriment de la biologie comme mise à jour de fonctions et de processus. Du côté rhétorique, ce qui apparaît comme un jeu des distinction et des rangements (ou plus positivement comme un « génie taxinomique ») s'est substitué à un dynamisme. Il a pris la place ce qu'il y avait de proprement dramatique dans la rhétorique ancienne, qui la déchirait entre raison et violence.

Ce que l'on peut retenir dès à présent, c'est que s'opposent un classement et un conflit, un ordre et une tension. Cette tension se retrouve dans la participation de la métaphore à deux ordres de discours dont le fonctionnement et les visées sont tout à fait distincts : rhétorique et poétique. S'il y a unité de la structure de la métaphore, il y a deux fonctions, une fonction rhétorique et une fonction poétique. Le caractère rhétorique de la métaphore est à prendre en considération lorsqu'il s'agit de comprendre la vivacité qui se trouve impliquée par l'autre versant poétique. La rhétorique se distingue par sa visée spécifique qui est d'engendrer la persuasion. La structure métaphorique peut entrer dans une logique de l'argumentation, à savoir de la preuve persuasive, qui implique une topique, un répertoire de lieu communément partagés, parmi lesquels pourront se trouver certains aspects de l'imaginaire du vivant, sans que les métaphores impliquées répondent à ce que Ricœur entend par « métaphore vive ». Celle-ci participe de l'ordre poétique, en tant qu'il répond à un projet mimétique, celui de « composer une représentation essentielle des actions humaines ; de dire la vérité par le moyen de la fiction, de la fable, du *mythos* tragique ». Cette structure unique, Aristote la décrit d'une manière qui engage durablement son histoire : « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou d'après le rapport d'analogie » (*Poétique*, 1457 b 6-9). Cette définition lie la métaphore à la catégorie du nom. Ce qui impliquera toute la théorie des tropes, et conduira au raffinement classificatoire tout en dissimulant l'unité d'un

fonctionnement qui opère à tous les niveaux du discours. La métaphore est tout d'abord définie en termes de *mouvement*. Cette remarque est très importante pour ce qui regarde le caractère vivant/vivace de la métaphore. L'épiphore est le déplacement. Elle ne concerne pas une catégorie parmi d'autres, mais toute transposition de termes (la figure comme telle). Elle montre ainsi un intérêt distinct de celui qui préside aux taxinomies. Un intérêt pour les procès plus que pour les classes. C'est dans ce caractère de procès que vient se loger l'idée d'une vitalité métaphorique, alors que l'attention portée aux classes signe une épistémè inattentive à la vitalité. L'indivision de ce caractère de déplacement comporte la possibilité d'une extension de la métaphore en dehors de la seule catégorie du nom. En contrepartie elle comporte une équivoque : l'épiphore est elle-même une métaphore, celle du changement selon le lieu : il n'y a pas de lieu non métaphorique pour parler de la métaphore. La définition est récurrente, ce qui porte contre la prétention rhétorique à la maîtrise des figures et de la métaphore : les considérer comme un jeu déployé devant le regard. Cela laisse aussi entendre une métaphoricité consubstantielle au langage, oubliée le plus souvent, mais qui peut toujours se trouver réactivée, et où s'inscrit la tension entre métaphores vives et mortes.

L'un des éléments les plus importants pour la théorie de la métaphore est qu'elle se donne comme une transposition de nom. Cet aspect engage la possibilité de relier la métaphore à une analytique de l'esprit, qui constitue le sous-bassement intellectuel de la forme de relation avec le monde que l'on a nommé « mécanisme ». Par ailleurs, l'attention que Ricœur porte aux conséquences de cet aspect permet aussi de comprendre que certains développements particulièrement lourds de conséquences ne sont pas nécessairement impliqués par la notion même de transposition. Enfin, cette transposition laisse attendre la notion sur laquelle Ricœur reconstruit la métaphore, et où se trouve engagée la possibilité de sa vivacité : le fait que la métaphore ne repose pas sur une transposition mais sur une *interaction*, non pas sur le nom, mais sur une opération prédicative impliquant un énoncé. Le nom transposé est « étranger », il s'oppose à ordinaire, « courant », ce qui implique une théorie des écarts (qui peut devenir le critère de la stylistique) ainsi que l'épineuse question d'un degré zéro de l'écriture. L'idée d'écart renvoie à celle d'emprunt. Ce qui engage la possibilité d'une réduction de l'écart par restitution. La relation entre l'écart et l'emprunt ne semble en revanche pas impliquer que l'usage ordinaire soit un usage propre (primitif, originaire, natif), dont rend compte l'opposition devenue usuelle entre propre et figuré. L'idée d'usage courant ne renvoie pas nécessairement à la relation essentielle du mot avec l'idée. Elle reste compatible avec une approche conventionaliste, indispensable pour penser la métaphore comme vivante. L'idée d'emprunt semble elle aussi ne pas impliquer celle de substitution, et elle peut se trouver compatible avec la notion d'interaction, qui participe pleinement des conditions qui permettent de parler de métaphore vive.

Parmi ces trois notions, écart, emprunt et substitution, celle de substitution est au yeux de Ricœur la plus lourde de conséquences : « si le terme métaphorique est un terme substitué, l'information fournie par la métaphore est nulle, le terme absent pouvant être restitué (s'il existe) si l'information est nulle, la métaphore n'a qu'une valeur ornementale, décorative ». Cette conséquence caractérise très largement la théorie rhétorique classique de la métaphore. Le quatrième trait est issu de la typologie esquissée par Aristote. L'un des éléments clés réside dans la relation entre cet embryon de classification et la notion de transposition. Cette dernière opère entre des pôles logiques : la métaphore intervient dans un ordre constitué (genre et espèce) et dans un ensemble déjà réglé de relations. La métaphore consiste dans la perturbation de cet ordre : elle reconnaît et transgresse la nature logique du langage. Cette idée trouve dans la présentation aristotélicienne l'équivalent de la notion de transgression catégorielle qui peut servir à penser les effets de sens produits par la métaphore dans le cadre d'une théorie nettement discursive qui permet de donner à la métaphore l'un des caractères qui fondent sa vivacité/vitalité.

Cela permet une première esquisse de la réorganisation qu'opère Ricœur : le phénomène métaphorique est d'essence discursive. S'il affecte un mot, il perturbe des relations au sein d'un réseau. La seconde conséquence réside dans l'apport de sens opéré par cette méprise : la perturbation de l'ordre est la condition pour libérer une logique de la découverte : « la métaphore ne défait un ordre que pour en inventer un autre ». Cette information que porte la métaphore est celle d'une re-description de la réalité, qui passe par une étape active de déconstruction de l'ordre ancien, et qui assure à la métaphore une fonction heuristique. Cet élément ajoute deux traits à la vitalité métaphorique : l'idée d'invention (de nouveauté) et celle de transgression. La dernière conséquence suggérée consiste à penser que le procédé qui modifie l'ordre instauré est le même que celui qui est à la racine de la constitution de cet ordre, autrement dit, qu'il y a une métaphorique à l'œuvre à l'origine de la pensée logique, ce qui ne saurait s'accorder avec aucun des postulats de la pensée classique. Cette attention portée à l'origine apporte une indication supplémentaire, elle aussi suggérée par Aristote, selon lequel le plus important est d'exceller dans les métaphores. C'est la seule chose qu'on ne peut pas apprendre à autrui (irréductibilité aux règles), et c'est l'indice de dons naturels : car « bien faire des métaphores, c'est bien apercevoir le semblable » (*Poétique*, 1459 a 4-8). Cette notation permet d'introduire l'aspect qui concerne l'acteur de la métaphore. Or cette action réside dans l'invention, elle ne s'apprend pas et elle relève du génie, ce qui contient l'un des aspects importants par lesquels sera abordée la question de l'esthétique à la fin de l'âge classique, puisque c'est par le génie que l'esthétique sort du cadre des *poétiques* (corps de règles et de procédés) et place l'accent sur la trouvaille qui échappe aux règles : il n'y pas de règles pour l'invention. Ce double rapport de perception et d'instauration de la similitude place la métaphore en relation étroite avec le concept englobant de la *Poétique*, celui de mimésis, en insistant immédiatement sur le caractère créatif de l'opération, qui consiste dans une instauration. Cela permet d'éviter le contresens qui associe la mimésis à l'imitation au sens de copie. Le caractère de référence au réel (à la nature) que comporte la mimésis est inséparable de sa dimension créatrice. L'art imite la nature, mais ce qui est imitable dans la nature, ce ne sont pas les choses produites (que l'on pourrait copier), mais la production même et son ordre téléologique, qui reste à comprendre et que la fable peut imiter. A une Nature dynamique et vivante, répond une métaphore dynamique et vivante.

La position d'une vitalité poétique, inscrite dans le procès métaphorique, tend vers l'expression de la vie végétale comme métaphore de la métaphore elle-même. Cette possibilité, Ricœur l'envisage dans la 7<sup>e</sup> étude, lorsqu'il est question d'une « vérité métaphorique ». Il renvoie à un premier mouvement de « véhémence ontologique », où le langage est comme extatique, au sens où il sort de lui-même. Il propose l'exemple de Coleridge, qui proclame le pouvoir quasi végétal de l'imagination, recueillie dans le symbole, de nous assimiler à la croissance des choses. La métaphore opère un échange entre la poésie et le monde : « la vie individuelle et la vie universelle croissent ensemble. La croissance de la plante est la métaphore de la vérité métaphorique. La plante plonge ses racines dans la lumière et la terre, le verbe poétique fait participer à une communion ouverte », à la totalité des choses. Ainsi, ce moment d'extase poétique est fondé sur le retour de la philosophie de la vie, que l'on retrouve constamment chez les représentants de cette pensée « romantique ». En filigrane de l'étude de Ricœur, apparaissent les termes d'une vitalité qui trouve son expression dans deux moments importants de la pensée : le monde grec et le romantisme, représenté ici par le vitalisme de Coleridge. Le travail de relecture d'Aristote et de la mimésis à partir de positions vitalistes (cependant passées au crible d'une pensée spéculative soucieuse de son autonomie) que propose Ricœur trouve ses conditions dans la manière dont le romantisme a travaillé les notions de la production artistique, en renouant, par delà l'esprit « classique », avec la manière dont Aristote, et la pensée antique, avaient pu envisager la relation entre la nature et l'art. Envisager la biologie antique nous conduirait trop loin. Aussi, nous en

resterons sur le plan de certains aspects de la pensée romantique, et de l'opposition entre la vie et le factice, que le romantisme représente largement comme une opposition entre la vie et la machine, au prix de la construction d'une notion (d'un ensemble de notions) de machine qui sert de contre pôle d'un refus, celui des aspects mécanistes de la pensée classique.

La forme de cette opposition entre quelque chose qui participe du mécanisme et une certaine forme de vitalité repose sur des considérations qui recourent certains éléments de la formation de la pensée romantique. Les premières années du 19<sup>e</sup> siècle voient en effet se produire une très nette vitalisation de la réflexion sur les grandes notions de l'esthétique, et particulièrement de celle d'unité. Ce mouvement se caractérise par une double opération : promotion de l'organisme et dévalorisation symétrique de la machine. Cette forme d'opposition est caractéristique de la fonction de l'antithèse apparente entre machine et organisme que décrit J. Schlanger dans son ouvrage sur les métaphores de l'organisme, en centrant l'essentiel de son propos sur les images de l'organisme politique. La notion d'organisme prend en effet une importance décisive à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, où elle se trouve « généralisée et absolutisée en archétype de la rationalité ». Cela répond sûrement à l'invention de la notion de vie dans la biologie contemporaine, ce qui n'est pas sans conséquences sur la manière dont s'agence la théorie de l'œuvre d'art. L'organisme devient en effet l'expression de l'autonomie de l'œuvre et de la création. Annie Becq en indique un élément décisif dans la manière dont l'antique notion de Beau idéal se trouve retravaillée par des éléments vitalistes qui contribuent à modifier considérablement le dogme classique de l'imitation. Idéaliser, cela n'est plus choisir dans la nature les éléments capables d'entrer dans un composé parfait, mais cela peut signifier la production d'une totalité qui serait douée d'une nécessité interne comparable à celle que présentent les être organisés de la nature. Imiter cela ne signifie plus reproduire une nature naturée, mais reproduire le principe d'une nature naturante.

Ces formules trouvent chez Kant leur paradigme, qui consiste dans une pensée de l'opposition entre l'art et la vie qui passe par la valorisation de l'organisme au détriment de la machine. S'il est vrai, note A. Becq, que constituer un ensemble qui possède une organisation définie peut suffire à opposer l'organisme à l'idée d'agrégat informe, cette structure organique « n'est pas par là distinguée de la machine, laquelle, sous la forme élaborée que constitue l'horloge, comporte aussi des parties différenciées concourant à la complexe régulation du tout<sup>14</sup> ». Une autre distinction est nécessaire. Elle est formulée par la *Critique du jugement* lorsqu'elle sépare nettement le tout artificiel et le tout naturel, ce qui permet de fonder « l'opposition romantique de la machine à l'organisme et [...] de proclamer la supériorité de ce dernier<sup>15</sup> ». Kant, en effet, dans la *Critique de la faculté de juger*, formule clairement le paradigme de cette dévalorisation :

Dans une montre une partie est l'instrument du mouvement des autres, mais un rouage n'est pas la cause efficiente de la production d'un autre rouage ; certes une partie existe pour une autre, mais ce n'est pas par cette autre partie qu'elle existe. C'est pourquoi la cause productrice de celles-ci et de leur forme n'est pas contenue dans la nature (de cette matière), mais en dehors d'elle dans un être, qui d'après des Idées peut réaliser un tout possible par sa causalité. C'est pourquoi aussi dans une montre un rouage ne peut en produire un autre et encore moins une montre d'autres montres, en sorte qu'à cet effet elle utiliserait (elle organiserait) d'autres matières ; c'est pourquoi elle ne remplace pas d'elle-même les parties, qui lui ont été ôtées, ni ne corrige leurs défauts dans la première formation par l'intervention des autres parties, ou se répare d'elle-même, lorsqu'elle est dérégulée : or tout cela nous pouvons en revanche l'attendre de la nature organisée. - Ainsi un être organisé n'est pas simplement machine, car la machine possède uniquement une *force motrice* ; mais l'être organisé possède en soi une *force formatrice*, qu'il communique aux matériaux, qui ne la possèdent pas (il les organise) : il s'agit

<sup>14</sup> A. Becq, *art. cit.*, p. 152.

<sup>15</sup> *Idem.*

ainsi d'une force formatrice qui se propage et qui ne peut pas être expliquée par la seule faculté de se mouvoir (le mécanisme)<sup>16</sup>.

La dévalorisation de la machine par excellence que serait l'horloge, au nom de son incapacité de représenter la nature et le vivant, se présenterait comme un phénomène proprement romantique. Si l'on en croit J. Schlanger, « cette contre-valorisation est un trait nouveau<sup>17</sup> » Le refus de l'horloge<sup>18</sup>, si on accepte la valeur de symptôme de ces formulations, signale que l'imaginaire de la machine se voit supplanté par celui de l'organisme. Cette forme de pensée est par exemple représentée par Schelling. Imiter la nature ce n'est pas en copier les produits, c'est entrer en compétition avec elle, en s'en tenant à l'idée que la nature représente une force à la fois active et universelle, caractérisée par un développement continu, une inépuisable capacité créatrice. Cette imitation de la nature implique une vitalisation de l'idée même de nature, au sens où celle-ci n'est plus une « masse de productions, mais la force productrice elle-même ». Imiter change alors de valeurs, puisqu'il ne s'agit plus d'imiter des particularités extérieures, mais de s'approprier une manière d'être. Imiter, c'est rendre l'art spontanément créateur, à la manière dont la nature ne cesse de « façonner des œuvres organisées et vivantes ». On trouve une inspiration comparable chez Schlegel. J. Schlanger indique que « pour établir que la nature est vivante, Schlegel s'élève contre l'idée que la relation entre le créateur et la nature puisse être vue comme celle du fabricant à son produit artificiel, à son horloge morte ; c'est la relation idyllique du jardinier à son jardin<sup>19</sup> ». A. W. Schlegel oppose ainsi « l'unité mécanique » de la montre à « l'unité organique d'une plante ou d'un animal », la première résidant « dans le but commun de ses parties qui toutes concourent à mesurer le temps », la seconde « réside dans l'idée de la vie<sup>20</sup> ». Comme l'a montré A. Becq, la situation historique du groupe de Coppet constitue un repère important dans la promotion du concept d'organisme et dans la dévalorisation symétrique de certains aspects de celui de machine<sup>21</sup>. L'organisme suppose d'abord la notion de totalité, et comme le montre A. Becq, « c'est à l'antithèse machine-organisme que ressortissent la plupart des argumentations psychologiques, esthétiques et politiques tissées par le groupe de Coppet, l'idée de l'organisme sous-tend le refus explicite du mécanisme<sup>22</sup> ».

Pour découvrir un équivalent classique, qui, fonctionnellement, se rapproche de l'idée d'organisme poétique, il ne faut pas regarder du côté de la vie (de son lexique) mais du côté de la machine. A une condition cependant : que l'on oublie la machine cartésienne. Enrôlée au profit d'un mécanisme, elle a été vidée de toute vitalité et réduite à un jeu d'éléments matériels, qui trouve son efficacité dans une analytique des corps. Or, l'idée de machine est

<sup>16</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko ; Deuxième partie, Première section, § 65, pp. 297-298.

<sup>17</sup> J. Schlanger, *op. cit.*, p. 51.

<sup>18</sup> J. Schlanger, *op. cit.*, p. 8 : « Comment l'organisme s'opposera-t-il à elle ? Essentiellement en faisant prévaloir la supériorité de l'être naturel sur l'être artificiel. L'un n'a pour fin que sa présence à travers le plein de ses déterminations, l'autre est l'instrument d'un agent extérieur qui l'a produit en vue d'une fin extérieure. Dans le tout naturel, les parties s'engendrent réciproquement alors que dans le tout artificiel les parties existent bien l'une pour l'autre mais ne se produisent pas l'une l'autre. Un être organisé, dit Kant, ne possède pas seulement comme la machine une force motrice, il possède en outre une énergie formatrice. D'où l'idée que l'organisation vivante se comprend génétiquement comme tendance à la réalisation déterminée et comme élan vers la forme propre : la totalité y est totalisation ».

<sup>19</sup> J. Schlanger, *op. cit.*, p. 51, qui note la série remarquable d'opposition qu'elle relève entre la nature et l'art dans la seule page 134 de la *Philosophie des Lebens* : « D'une part : une horloge morte, mécanique, des penseurs abstraits et superficiels, une montre artificielle mais morte, une science superficielle et fondamentalement fautive de la nature. Une horloge morte, un grand artisan mécanicien, tout purement mort, issu de ce qui est simplement mort, un horloger tout-puissant, un artisan en machines mortes.

D'autre part : on le sent bien, des arbres, des branches et des rameaux, des feuilles et des fleurs, un air libre, animé, une vie bruisse, un vivant ; la nature, l'arbre de vie, les racines profondément enfouies ; le jardinier omniscient, plante, un sol fertile, l'air printanier, la rosée, la pluie, les rayons du soleil ».

<sup>20</sup> A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Genève, 1814, tome 2, p. 105.

<sup>21</sup> A. Becq, « Politique, esthétique et philosophie de la nature dans le Groupe de Coppet : le concept d'organisme », in *Lumières et Modernité. De Malebranche à Baudelaire*, pp. 151-166. Pour les implications esthétiques de cette promotion de l'idée d'organisme, voir *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice (1680-1814)*, « Des Lumières au romantisme (1795-1814) », pp. 788-878.

<sup>22</sup> A. Becq, *art. cit.*, p. 152.

irréductible à celle de mécanisme, et se trouve parfaitement adaptée à la pensée du vivant. L'identification des notions de *machine* et de *mécanisme* constitue l'un des aboutissements, à la fois inattendu et occulté, du rationalisme classique : alors même que le rationalisme cartésien n'est plus une pensée vivante, le travail qu'il a effectué sur l'idée de machine continue d'agir durablement sur nos représentations.

La notion de machine intervient très tôt dans le cadre de la réflexion sur la poétique et sur l'art, mais il faudra longtemps pour qu'elle y joue le rôle de premier plan qui lui assigne pour tâche de signifier quelque chose qui se rapporte à l'œuvre comme totalité. Quelques éléments laissaient cependant attendre cette possibilité. Aristote formulait dans les mêmes termes les rapports de l'œuvre d'art et des totalités vivantes, mais celles-là ne s'en trouvent pas moins être des totalités artificielles. L'idée de machine, sous la forme de l'ancienne métaphore de la machine du monde, peut alors s'inscrire dans ce contexte pour signifier quelque chose de l'œuvre et du poème. On en retiendra pour exemple la manière dont Thomas Sébillet, dans son *Art Poétique françois*, lorsqu'il traite, dans le premier Livre « de l'antiquité de la poésie et de son excellence », trouve dans le platonisme contemporain une analogie entre la manière dont les poètes mesurent leurs vers et celle dont le démiurge ordonne par le nombre la « machine de cet univers ». D'un tel ensemble de représentations, qui exprimait la synthèse qui avait pu s'opérer entre la démiurgie platonicienne et le providentialisme stoïcien, l'âge classique ne retient rien ou presque. La machine du monde n'est plus le modèle de la poétique, puisqu'elle n'est le plus souvent qu'un tour figé et stérile. La manière dont l'idée de machine intervient dans le discours « esthétique » comme dans la pratique des œuvres n'est plus reliée à l'idée d'ordre exprimée, ici sur un mode mathématique, ailleurs selon des modalités « organiques ».

Bien au contraire, la machine, prise dans une autre ligne d'interprétation elle aussi fondée par Aristote, relève d'un jeu d'artifices qui menace plutôt la cohésion de l'œuvre qu'elle ne la conforte. La machine poétique classique participe d'abord du spectaculaire, de la merveille et de l'effet surprenant. Quelques indices lexicographiques peuvent nous servir de jalons. L'article MACHINE du dictionnaire de Richelet s'achève par une acception technique selon laquelle le mot est présenté comme un « terme de poésie dramatique et épique ». Le sens poétique se formule ainsi : « *Machine. Terme de Poésie dramatique & épique. Artifice par lequel on a recours à quelque puissance supérieure pour rendre probable une action qui est au dessus des forces de la nature* ». Cette machine concerne particulièrement l'épopée et la tragédie, puisqu'elle ressortit au sublime lorsqu'elle désigne la forme d'artifice qui consiste à faire agir « quelque divinité ou puissance supérieure ». Issue de la longue histoire des commentaires de la *Poétique*, cette machine est un « artifice » destiné à engendrer du probable dans « le cours d'une action », par l'intervention d'un être surnaturel. « Machine » ne désigne alors que très indirectement la machinerie des théâtres, pour en isoler la fonction transposable aux représentations indirectes de l'épopée. Le terme s'articule alors nettement à la notion capitale de vraisemblance. Les articles VRAI-SEMBLABLE et surtout VRAI-SEMBLANCE, développent le rapport avec la vérité des représentations propre à la sphère mimétique :

VRAI-SEMBLABLE

*Vrai-semblable, s. m.* Probable. Probabilité. [Il faut en toutes choses chercher *le vrai-semblable*, si on veut qu'on ajoute foi à ce qu'on débite.]

VRAI-SEMBLABLE

*Vrai-semblable, adj.* Probable, qui a de la vrai-semblance. [Les actions qu'on représente sur la Scène doivent être *vrai-semblables*, sinon elles sont défectueuses. Les narrations des Orateurs doivent être *vraies*, ou du moins fort *vrai-semblables*.]

VRAI-SEMBLANCE

*Vrai-semblance, s. f.* Apparence de vrai, probabilité. [Il y a en cela *de la vrai-semblance*. Cela choque *la vrai-semblance*. Détruire *la vrai-semblance*. Aller contre toute sorte de vrai-semblance. *Abl.*]  
*Vrai-semblance.* Ce mot se dit souvent *en parlant de Poésie épique & dramatique*, & signifie *apparence de vrai*. Les Poètes parlent d'une *vrai-semblance ordinaire* & d'une autre qu'ils appellent *vrai-semblance extraordinaire*. Voyez là dessus *la Poétique de Castelvetro & de Piccolomini*. [La *vrai-semblance* doit être gardée dans toutes les pièces de théâtre. Il faut observer *la vrai-semblance* dans tous les ouvrages de l'esprit. Pour bien juger d'une pièce de théâtre, on doit examiner si le Poète y a bien gardé *la vrai-semblance*. Le Tasse a parlé de quelle manière le Poète épique doit avoir soin *de la vrai-semblance*. Voyez là dessus *ses discours sur le Poème épique*.]

La norme rationaliste du « naturel » de l'art trouve ici quelques formules qui, en dernier recours, s'articulent à la fonction mimétique des « ouvrages de l'esprit ». Ce qui garantit le critère selon lequel on en peut « bien juger ». Prise dans la question du merveilleux épique et dramatique, la machine évoquée par Richelet participe de la tension poétique par excellence entre le « semblable au vrai<sup>23</sup> » et le « semblant de vérité », où règne le mensonge des fictions par lequel la poétique participe de la violence persuasive. Il est net que la machine évoquée ici bascule dans l'ordre de l'artifice<sup>24</sup> et du factice, et qu'elle participe de l'invention d'une « action au dessus des forces de la nature ». Il s'agit d'achever une composition qui ne trouve pas sa cohésion dans le « naturel » de sa propre configuration, conformément aux remarques d'Aristote sur la *mèkhanè* tragique. Ici, la valeur spécifique de « machine », qui consiste dans le surcroît d'une puissance mystérieuse et secrète, trouve une illustration presque exemplaire, puisqu'elle s'associe à la définition du poète comme artisan de la feinte et de la fiction. L'article FICTION associe l'ingéniosité impliquée dans l'art des machines, la faculté d'invention spécifique des valeurs spirituelles de « machiner » et les inventions poétiques où l'imagination de « ce qui n'est pas » doit être à la fois féconde et idéalement régulée par le critère de vraisemblance :

Fiction, s. f Action ingénieuse de l'esprit qui imagine chose qui n'est pas. [La fiction doit être ingénieuse & vrai-semblable. Elle est l'âme de la poésie.]

Prise dans cette configuration intellectuelle, l'idée de machine contrevient trop à la régulation mimétique pour être capable de signifier l'ordre de la composition en tant qu'il est porté par une exigence de conformité au « naturel ». Pour que « machine » intervienne dans la réflexion poétique ou artistique comme porteur de valeurs positives, il faut que l'accent se déplace depuis la relation située « en amont » de l'œuvre, lorsqu'elle regarde l'objet dont elle assure la représentation, vers une relation « en aval », tournée vers l'effet qu'elle est susceptible de produire. Ce déplacement, nous le verrons bientôt, se produit dans le domaine de la réflexion picturale.

D'autres machines chez Richelet ne concernent pas directement les machines poétiques qui relèvent de la fiction et dépendent de l'invention du poète. Mais elles ne sont pas sans liens avec les dispositifs scéniques mis en oeuvre ou conçus par le machiniste, comme le montre l'article PROLOGUE :

PROLOGUE, s. m. Il y a de plusieurs sortes de prologues, mais en général on peut dire que le *prologue* est un discours qu'on fait aux spectateurs & qui précède la composition de la pièce. Voyez *Denat sur Terence*. [Le prologue est une pièce détachée de tout le corps de la pièce & on croit qu'il ne lui est point

<sup>23</sup> le *probable* comme régime de vérité propre au possible — voir la référence à *Castelvetro* dans POESIE : « *Castelvetro dans sa poétique partie 1. Particella 4*. Soutient que la poésie est un récit de quelque action considérable qui probablement a *pu arriver* » — selon lequel l'œuvre *produit* un universel qui la rend supérieure à l'histoire.

<sup>24</sup> p. 44, ARTIFICIEL, artificielle, adj. Qui est fait avec art. ce que l'art fait naître. [Une fontaine artificielle]

Artificiel, artificielle, terme de rhétorique. Qui dépend de l'esprit de l'orateur. [Une preuve artificielle]

Artifice, s. m. Subtilité, finesse, adresse. [ce sont artifice de la Demoiselle. Voi. 1. 46.]

Artificieux, artificieuse, adj. Fin, adroit. [c'est un homme artificieux]

Artificieusement, adv. Avec finesse, avec une adresse maligne. [jamais la grâce efficace ne fut plus artificieusement attaquée. *Pas. L 18.*]

nécessaire. On fait rarement aujourd'hui des prologues à la tête des pièces de théâtre, à moins que ces pièces ne soient des pièces à machine, ou des *opéra*.]

Les pièces à machines et les opéra<sup>25</sup> ne sont pas sur le même plan que les autres « pièces de théâtre » : le théâtre noble ne recourt pas au prologue parce que c'est « une pièce détachée de tout le corps de la pièce », qui ne participe pas de sa totalité, et donc qui « ne lui est point essentiel ». Or, les machines ont elles aussi ce caractère d'ingrédient rapporté, inessentiel, à une composition véritable. Dès lors, il est normal que le prologue et les machines interviennent dans des genres où le souci de la composition, de l'unité, et, pour tout dire, de la vraisemblance soient moins importants, où la structure narrative se relâche au bénéfice du spectaculaire : dans le domaine « esthétique », tout au moins pour ce qui relève des genres narratifs, la machine est le contraire de la totalité et de la composition.

Dans le *Dictionnaire de l'Académie*, la notion de machine, qui confine volontiers à la merveille et au prodige, est nettement associée, par le biais de son caractère d'ingéniosité, aux manifestations d'une intelligence quelque peu précieuse qui ne signale ni une création véritable, ni une connaissance vraie, mais seulement quelque manifestation subtile d'un « esprit » plus adroitement brillant que véritablement profond. Associée à l'ingéniosité propre à un certain art du discours, la machine apparaît aussi associée, dans MACHINE, au même ordre d'artifices spectaculaires que chez Richelet. Pas plus que chez lui, elle n'est associée à l'idée de totalité, qui se dit néanmoins en termes d'assemblage lorsqu'il s'agit du tout ensemble : « On appelle, Le tout ensemble, Ce qui résulte de l'assemblage de plusieurs parties qui forment un tout. Il y a de beaux endroits dans cette pièce, mais le tout ensemble n'en vaut rien. il y a des défauts dans ce tableau, mais le tout ensemble en est agréable [...] ».

Les « Machine de ballet » et ces « machines hydrauliques », renvoient à l'art des fontaines et aux jeux des eaux que mentionne la liste proposée par l'article<sup>26</sup>. Elles représentent les pouvoirs de l'illusion auxquels le dictionnaire semble accorder sa préférence. L'art et la machine n'entrent explicitement en relation que pour ces machines de théâtre conduites par un machiniste qui peut être un « grand homme de machines ». La relation entre l'art et les machines porte alors moins sur l'idée même de composition que sur les procédés ingénieux mis en œuvre par le machiniste — celui qui possède le secret des artifices et de l'illusion. L'art des machines trouve là aussi à s'incarner de manière privilégiée dans le genre moderne de l'opéra. La machine participe de l'invention et de la fiction et n'entre pas dans le contexte de représentations positives par lesquelles elle serait apte à signifier la nature d'un ordre efficace.

Furetière envisage cependant quelque chose comme une esthétique de la machine, qui ressortit à l'idée de simplicité. Cette association ne provient pas directement de l'art des machines, mais elle y est importée à partir d'un réseau spéculatif ancien, à la fois théologique, philosophique et moral, qui associe l'excellence de l'œuvre à l'économie de moyen :

SIMPLE. adj. de tout genre.

Qui n'est point composé. Dieu seul est un être parfaitement simple. les éléments sont des corps simples. les machines les plus simples sont les meilleures. En grammaire. Il y a des noms & des verbes simples, & des noms & des verbes composés.

<sup>25</sup> OPERA, s. m. Ce mot n'a proprement point de pluriel. C'est une sorte de Comédie en musique, que nous avons imitée des Italiens. Le premier Auteur de ces poèmes parmi les Français c'est Perrin. Il en fit représenter un en l'année 1659. [Faire l'*opéra*. Un bel *opéra*, L'*opéra* de l'année passée fut trouvé assez beau. Aller à l'*opéra*. Il faut voir l'*opéra* une, ou deux fois tous les ans.]

+ \* *Opéra*. Chose difficile. [C'est un *opéra* que de lui parler *Bouhours, Remarques*.]

+ \* *Opéra*. Ce mot se dit en riant pour dire une chose excellente. Une sorte de chef-d'œuvre en matière d'esprit. [C'est un *opéra* que cela. *Bouhours, Remarques*. Vos deux lettres sont des choses admirables dignes d'être apprises par cœur, & en un mot ce qu'on appelle des *opéra*, *Scaron, Lettres*.]

<sup>26</sup> « machine de guerre. machine de ballet. machine qui lançait de gros carreaux de pierre, qui décochait cent traits à la fois. machine pour tirer de l'eau. machine à lever des pierres sur le haut d'un bâtiment. machine hydraulique, ou pour les eaux ».



Il est évident que l'excellence résultant de l'économie ne correspond pas du tout aux machines spectaculaires qu'envisage le dictionnaire lorsqu'il évoque le théâtre et ses pièces à machines, qui changent plusieurs fois de décors<sup>27</sup>, comme l'opéra que Furetière définit comme un « Spectacle public, représentation magnifique sur la scène, de quelque ouvrage dramatique, dont les vers se chantent, & sont accompagnés d'une grande symphonie, de danses, de ballets, avec des habits & des décorations superbes, & des machines surprenantes », et dont les fastes justifient que le terme puisse désigner « une chose qui se fait rarement & extraordinairement, & avec de la despense, ou de la peine<sup>28</sup> », ou bien encore qu'il soit associé aux fêtes magnifiques que sont les carrousels et leurs machines italiennes<sup>29</sup>.

On est alors loin de cette esthétique de la composition économique et élégante, de ce caractère à la fois peu composé et peu embarrassé qui définit la simplicité. La même simplicité caractérise la beauté d'une narration et son style « sans ornements », teintés de valeurs qui sont, en dernier recours, des valeurs morales. Aussi, lorsque l'article MACHINE s'ouvre à l'art des fontaines, mais surtout à la machinerie des théâtres, les exemples (scène, théâtres mobiles, chars et nues) valent surtout pour l'illusion qu'ils procurent, où l'ordre démonstratif laisse la place à l'« artifice des hommes », dont l'adresse et la subtilité (dans ce contexte « machine » voisine avec « roman ») ne participent en rien de la connaissance, mais possèdent une secrète connivence avec la fraude et le mensonge<sup>30</sup> : « On donne le nom de *machine* en général à tout ce qui n'a de mouvement que par l'artifice des hommes, comme les scènes & les Théâtres mobiles, les chars, les nues, les vaisseaux, & aussi ce qui sert aux hommes pour faire des choses qui sont au dessus de leurs forces, comme les vols, les descentes ». La mention de « ce qui sert aux hommes pour faire des choses qui sont au dessus de leurs forces », qui constitue une définition sans doute plus efficace de la machine que celle qui ouvre l'article, désigne ici lorsqu'elle s'applique aux vols et aux descentes, moins l'extension d'une puissance pratique fondée sur la mise en pratique d'une science que la production spectaculaire d'une illusion de cette puissance. Ainsi, les machines des ballets que

<sup>27</sup> COULISSE. *subst. fem.* Rainure dans laquelle est enfermé un corps mobile pour le faire couler en haut, ou en bas, à droit, ou à gauche ; & se dit tantost de la simple entaillure, tantost de ce qui est mobile & enfermé dedans. La *coulisse* d'un chassiss, d'une jalousie ; la *coulisse* d'une herse. Les perspectives des machines se meuvent dans des *coulisses*. Les instrumens de Mathematique ont la plus-part des *coulisses* où se meuvent des boutons, des pinnules, & autres choses qu'il faut approcher, ou éloigner en plusieurs operations.

DECORATION. *s. f.* Ornement dans les Eglises & autres lieux publics. Un Sacristain est chargé de la *decoration* de l'autel & de l'Eglise. Les Eschevins doivent appliquer leurs soins à la *decoration* de la ville. On le dit particulièrement de la scene des theatres. Les Opera, les pieces de machines doivent changer plusieurs fois de *decorations*.

<sup>28</sup> OPERA. *subst. masc.* Spectacle public, representation magnifique sur la scene, de quelque ouvrage dramatique, dont les vers se chantent, & sont accompagnés d'une grande symphonie, de danses, de ballets, avec des habits & des decorations superbes, & des machines surprenantes. L'*Opera* d'Athis, de Bellerophon. Les Venitiens font tous les ans plusieurs *Opera*, c'est d'eux que nous tenons l'*Opera*. OPERA, chez les Comediens Italiens, est une Comedie composée par un Autheur, en vers ou en prose, qui est apprise mot à mot par les Comediens. En cela elle est differente des bouffonneries, qu'ils font ordinairement sur le champ, & selon leur fantaisie. Le Festin de Pierre est appellé par eux un *Opera*.

OPERA, se dit aussi d'une chose qui se fait rarement & extraordinairement, & avec de la despense, ou de la peine. Un joüeur qui fait repic & capot au piquet, dit qu'il a fait un *opera*. Vous demandez à entendre encore une fois ces Musiciens, c'est un *Opera* de les rassembler. Quand il me faut escrire des lettres de compliment, de consolation, c'est pour moy un *opera*.

<sup>29</sup> CARROUSEL. *s. m.* Feste magnifique que font des Princes ou Seigneurs pour quelque resjouissance publique, comme aux mariages, aux entrées des Rois, &c. Elle consiste en une cavalcade de plusieurs Seigneurs superbement vestus, & équippez à la maniere des anciens Chevaliers, qui sont divisez en quadrilles. Ils se rendent à quelque place publique, où ils font des courses de bague, des joutes, tournois, & autres exercices de Noblesse. On y adjoste quelquefois des chariots de triomphe, des machines, des danses de chevaux, &c. & c'est de là que ces festes ont pris leur nom. Les Maures y introduisirent les chiffres & les livrées dont ils ornerent leurs armes & les housses de leurs chevaux, avec plusieurs applications mysterieuses. Les Gots & les Allemands y adjousterent l'usage des cimiers, des masses de heron, & des aigrettes. La plus-part des machines sont des inventions des Italiens. Ce mot vient de l'Italien *carosello*, diminutif de *carro*. Menage. Le Pere François Menestrier Jesuite a escrit des *carrousels*, des joutes & des tournois. Tertullien en son livre des Spectacles attribüé à Circé l'invention des *carrousels*, & veut qu'elle ait esté la premiere à dresser le Cirque & des courses en l'honneur du Soleil son pere. Desorte que quelques-uns croyent que ce mot vient de *carrus solis*, ou de *carro del sole*. Mais il y a plus d'apparence qu'il vient des chars & carrosses qu'on y menoit.

<sup>30</sup> ARTIFICE. *s. m.* Adresse, industrie de faire les choses avec beaucoup de subtilité, de precaution. Il y a beaucoup d'*artifice* dans cette machine, dans ce Roman.

ARTIFICE, se dit aussi des feux qui se font avec art, soit pour le divertissement, soit pour la guerre. On a bruslé les vaisseaux ennemis avec des feux d'*artifice*. on a jetté des feux d'*artifice* dessus la breche. il s'est fait un beau feu d'*artifice* à l'entrée du Roy. les fusées, les petards, les pots à feu, les lances à feu sont feux d'*artifice*.

ARTIFICE, signifie aussi, Fraude, deguïsement, mauvaise finesse. Il ne faut jamais user d'*artifice*. cette femme n'est belle que par *artifice*. en tout ce qu'il fait il y a quelque *artifice* caché.

Furetière ajoute à sa définition, et qui participent à leur manière des jeux de théâtre par leurs équivoques spéciales où le plaisir s'exerce sur un spectateur qui ne « fait pas réflexion » à ce qui n'a « au fond ni vraisemblance ni solidité<sup>31</sup> », en tant qu'elles sont des « inventions pour faire changer les décorations, faire des vols en l'air, faire mouvoir des animaux, & autres artifices », n'exercent leur puissance auprès du spectateur « ravi en admiration » par quelque machine ou « quelque action extraordinaire<sup>32</sup> », que sur le fond d'une ignorance consentie : elles « surprennent & divertissent les spectateurs qui n'en savent pas le secret ».

Il est aussi essentiel à l'idée de la machine qu'elle soit liée à la production d'artifices spectaculaires, qui rendent visible l'impossible (qui effacent la distinction). La machine offre, dans ce contexte, deux lectures traditionnelles. Dans l'ignorance du secret dissimulé, elle relève du prodige capable d'émerveiller ; perçue du côté de la connaissance du secret, elle relève d'une technique reproductible et naturelle. Savoir le secret, le partager, c'est détruire la merveille et annuler la puissance de l'illusion, au profit de celle de connaître. En termes spinozistes, ce serait passer du premier genre de connaissance, au second genre et à l'intelligence des rapports. Dans la *pratique* du théâtre, les machines classiques restent encore trop liées à l'artifice pour que d'autres valeurs, pourtant partiellement disponibles, puissent assurer que l'idée soit à même de signifier quelque chose ayant trait à la *composition* des œuvres.

Dans l'édition du Richelet publiée en 1759, à Lyon, chez les frères Duplain apparaît pour la première fois dans le discours lexicographique la *machine du tableau*, selon une expression propre au langage technique de la peinture qu'utilisait déjà Du Fresnoy dans son *De arte graphica* de 1668, traduit et commenté par Roger de Piles en 1673<sup>33</sup>, lequel reprend à son compte cette expression de « machine » utilisée pour désigner l'œuvre qu'est le tableau<sup>34</sup>. Du Fresnoy, traduit par Piles, présente en effet ainsi son entrée en matière, après avoir évoqué le choix du sujet : « Enfin, j'entre en matière et je trouve d'abord une toile nue où il faut disposer toute la machine (pour ainsi dire) de notre tableau et la pensée d'un génie facile et puissant qui est justement ce que nous appelons invention<sup>35</sup> », expression à laquelle Piles donne sens ainsi :

Ce n'est pas sans raison ni au hasard que notre auteur se sert du mot machine. Une machine est un juste assemblage de plusieurs pièces pour produire un même effet. Et la disposition dans un tableau n'est autre chose qu'un assemblage de plusieurs parties dont on doit prévoir l'accord et la justesse pour produire un bel effet ». Cette déposition, ou bien composition, signifiant « la distribution et l'agencement des choses en général en particulier.

La machine du tableau présentée par Piles fait appel dès 1673 à la notion centrale d'assemblage (il pouvait connaître la traduction des dix livres d'architecture donnée par Claude Perrault, qui date de la même année, et où la machine est définie comme un assemblage et rapportée à son effet, lequel « dépend de l'art<sup>36</sup> »), par laquelle Richelet puis

<sup>31</sup> « On appelle *jeux de theatre*, Certaines équivoques qui se font entre les Acteurs qui ne s'entendent pas, & qui donnent quelque plaisir aux spectateurs qui n'y font pas sur le champ reflexion, quoy qu'il n'y ait au fonds ni vrai-semblance ni solidité ».

<sup>32</sup> SPECTATEUR, SPECTATRICE. *s. m. & f.* Qui est present à un spectacle, à quelque action extraordinaire. Les machines de cet Opera ont ravi en admiration les *spectateurs*. Cette femme n'a pas voulu être *spectatrice* d'une execution si sanglante.

<sup>33</sup> Roger de Piles, *L'art de peinture de C. A. Dufresnoy traduit en françois, enrichy de remarques et augmenté d'un dialogue sur le coloris*, Paris, 1673.

<sup>34</sup> Sur cette image picturale de la machine, voir A. Becq, « La machine dans le discours esthétique de l'âge classique », *art. cit.*

<sup>35</sup> R. de Piles, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>36</sup> Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des notes & des Figures*, Paris, Coignard, 1673. Chapitre I. Des machines, savoir ce que c'est, comment elles diffèrent des Organes, de leur origine, et de leur nécessité, p. 276 : « MACHINE est un assemblage de bois bien joint par le moyen duquel on peut remuer de lourds fardeaux. L'effet de la machine dépend de l'Art, & il est fondé sur le mouvement circulaire que les grecs appellent *Cycliken kinecin*. »

Furetière et Trévoux désigneront la machine. Cette métaphore de la machine du tableau est reprise et développé dans les *Conversations sur la connaissance de la peinture*<sup>37</sup> :

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

La notion de machine signifie alors le tout-ensemble, qui vise à l'effet. Ce dernier trouve dans les *Cours de peinture par principe*, des images équivalentes : semblable à un « tout politique où les grands ont besoin des petits », il sera aussi « comme une machine dont les roues se prêtent un mutuel secours » et celle « d'un corps dont les membres dépendent l'un de l'autre, et enfin comme une économie harmonieuse qui arrête le spectateur<sup>38</sup> ». Cette machine du tableau, le *Dictionnaire François* de 1759 la définit dans les termes de la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture de sculpture* [...], de l'année 1747 de l'Abbé Leblanc<sup>39</sup> qui semble ici faire directement référence à Roger de Piles :

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

La signification picturale, qui apparaît ici *via* l'Abbé Leblanc, est décisive pour les valeurs de la métaphore de la machine à la fin de l'âge classique. Elle intervient, dans le discours esthétique, lorsqu'il s'agit de penser non pas la relation qui permet aux parties de devenir un tout, mais la structure particulière que forme la relation entre un assemblage et une fonction. La machine intervient lorsque l'être engendre un faire, lorsqu'une structure singulière produit un *effet* qui est le signe d'une intelligence moins analytique que spiritualiste. Les représentations strictement structurelles de la machine ne satisfont pas les critères propres à l'idée de totalité. Pour que la machine signifie le tout en devenant comparable au corps, comme chez Piles, il ne faut pas qu'elle soit associée au démontage, comme dans des représentations analytiques du mécanisme, mais en tant que la « mise ensemble » des parties est productrice d'un effet. Ainsi, regarder un tableau comme on regarde une machine, ce que propose le texte des *Conversations*, implique que ce regard ne découpe pas l'assemblage pour en décomposer les enchaînement et en retrouver les parties les plus simples, mais qu'il en considère *en gros* l'unité, qu'il en apprécie sur lui l'effet.

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

<sup>37</sup> Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux, où par occasion il est parlé de la vie de Rubens et de quelques uns de ses beaux ouvrges*, Paris, Langlois, 1677, p. 297.

<sup>38</sup> Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708, pp. 101-105 et 113.

<sup>39</sup> Abbé J.-B. Leblanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture de sculpture etc., de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions*, 1747.

machine ! Le Temple de Saint Pierre de Rome est une étonnante machine. La Chaire de Saint Pierre est en sculpture une des plus grandes machines que l'on connaisse ».

Lorsque « machine » intervient dans le discours esthétique<sup>40</sup>, il est le support d'un ensemble de représentations très divergentes. Certains de ces emplois s'appuient sur une tradition ancienne. *Mèkhanè* s'attache depuis longtemps à l'ingéniosité de dispositifs (textuels ou matériels) dont les procédés, plus faciles que vrais, servent au développement ou à l'achèvement d'une configuration narrative dont l'unité est ainsi rendue précaire. Les préceptes de la *Poétique* et le proverbial *deux e machina* importent dans la réflexion sur l'art une forme d'opposition entre les aspects merveilleux qu'implique « machine » et l'exigence d'unité par laquelle se caractérisent les configurations esthétiques. Cette opposition reste influente tout au long de l'âge classique où « machine » est souvent le moyen de désigner des expédients dont une poétique véritable doit s'interdire les facilités ou dont elle doit soigneusement limiter l'intervention. Le rejet de ces machines est fondé sur des représentations diverses de l'œuvre et de l'artiste qui sont cependant toujours rapportées à ce que doit être l'unité d'une composition. Or, le fait que l'unité de l'œuvre s'oppose à des machines contribue à indiquer qu'elle est essentiellement de nature rationnelle. L'esprit fertile en expédients qui serait celui du mauvais poète peut se trouver relayé, à l'intérieur des configurations narratives, par un personnage dont les trouvailles procurent à l'intrigue certains éléments moteurs : les « machines » ainsi représentées assurent la nécessaire présence de la surprise et de l'inattendu dans l'économie de la représentation des actions humaines en quoi consiste la *mimésis* narrative. Le type de moyens, auxquels s'applique « machine », caractérise aussi les dispositifs qui assurent la représentation d'interventions divines dans le cours d'une action tragique. La machinerie procure la merveille. Au poète et à l'artiste s'ajoute alors la figure d'un machiniste ingénieux et expert en effets mécaniques qui est un personnage auquel les poétiques classiques ont du mal à faire une place. A la production des mouvements dans l'espace de la scène, s'ajoutent les jeux d'une illusion dont les composantes relèvent de l'artifice, de l'adresse et de la subtilité. Les machines de Furetière sont elles aussi complices de fraude et de mensonge : l'idée implique le secret et la dissimulation des causes réelles, au profit d'effets apparents. C'est dans ce contexte que la machine revêt les attributs d'un « surnaturel », qui est spécifiquement convoqué comme une ressource « poétique » suspecte de supercherie. L'édition de 1701 du *Dictionnaire universel* revient sur cette composante importante, que l'on trouvait déjà chez Richelet et dont l'essentiel provient du *Traité du poème épique* de Le Bossu. Si l'on excepte la représentation par les œuvres de dispositifs qui seraient eux-mêmes des machines, l'idée de machine a pu cependant intervenir pour penser l'objet artistique comme un tout. La machine du tableau fait appel à la notion centrale d'assemblage, par laquelle Richelet puis Furetière et enfin Trévoux définissent « machine ». Elle est alors capable d'exprimer la notion *tout-ensemble* où se manifeste une l'unité spirituelle qui n'est pas la même que celle au nom de laquelle les machines merveilleuses de l'épopée sont rejetées. Cette acception picturale est décisive pour les valeurs de la métaphore de la machine à la fin de l'âge classique. Elle permet d'envisager l'œuvre non plus dans ses composantes mimétiques, mais comme une structure où la forme et l'assemblage déterminent une fonction qui peut redéfinir l'ordre mimétique. La structure *produit* des effets lorsque s'y trouve investie une intelligence qui est moins analytique et connaissante que spiritualiste et expressive. L'idée de totalité qu'elle exprime n'est alors plus liée à la représentation d'une autre totalité dont celle de l'œuvre dériverait par transposition (celle d'un être dont il faudrait procurer l'image ou saisir l'essence). Il s'agit de la totalité d'un effet d'ensemble par lequel l'œuvre conquiert une autonomie spécifique. En écho à ce sens pictural de « machine », l'Académie mentionne l'emploi figuré par lequel « tout grand

<sup>40</sup> Nous n'utilisons pas le terme pour désigner la forme de savoir spécifique, qui est en train d'émerger, mais pour regrouper de manière commode les discours sur les arts et la littérature

ouvrage de génie » (poésie dramatique, architecture, sculpture) peut être regardé comme une machine. Ce « génie » est alors associé à la puissance d'une *composition*.

La machine poétique à laquelle s'attache l'*Encyclopédie* apparaît d'abord sous la forme de celle que présente l'article MACHINE, qui est la merveille factice dont fait état la lexicographie classique. Il s'agit de « l'artifice par lequel le poète introduit sur la scène quelque divinité, génie, ou autre être surnaturel, pour faire réussir quelque dessein important, ou surmonter quelque difficulté supérieure au pouvoir des hommes ». Cette machine est transposée dans le poème épique, où l'on donne « le nom de *machines* aux êtres surnaturels qu'on y introduit ». On reconnaît facilement dans cette définition l'influence de Furetière et de Trévoux<sup>41</sup>, mais surtout la transcription du *Traité du poème épique* de Le Bossu<sup>42</sup>, qui est la source de tous les dictionnaires et dont l'*Encyclopédie* procure de larges extraits. Dans cette longue tradition, les machines poétiques « ont tiré ce nom des *machines* ou inventions qu'on a mis en usage pour les faire apparaître sur la scène, & les en retirer d'une manière qui imite le merveilleux ». Ce merveilleux doit répondre à un ensemble de règles dont Le Bossu indique soigneusement les principes. Elles n'ont pas l'occasion de s'appliquer au théâtre, puisque l'« intervention » ou le « ministère de quelque divinité » ont été relégués à l'Opéra, « & c'est bien là leur place » ajoute Le Bossu. Pour l'épopée, où les machines subsistent, l'on doit suivre des préceptes qui découlent d'un principe essentiel : il s'agit de ne pas nuire à l'unité et au naturel. Si ces machines « sont nécessaires à tout moment », elles ne sont que le *signe* de l'épique, et restent cantonnées à un rôle ornemental où l'enthousiasme (« le feu poétique ») se réduit à l'expression imagée d'un discours allégorique. L'inspiration poétique est alors nettement résorbée dans une interprétation qui en annule l'apport poétique :

Il en est tout autrement dans l'épopée ; les *machines* y sont nécessaires à tout moment & partout. Homère & Virgile ne marchent, pour ainsi dire, qu'appuyés sur elles, Pétrone, avec son feu ordinaire, soutient que le poète doit être plus avec les dieux qu'avec les hommes, & laisser partout des marques de la verve prophétique, & du divin enthousiasme qui l'échauffe & l'inspire ; que ses pensées doivent être remplies de fables, c'est-à-dire d'allégories & de figures.

L'enthousiasme n'est que le moyen de distinguer « en tout point » le poème de l'Histoire. Cette différence ne dépend pas de « la mesure des vers », mais d'un « feu poétique qui ne s'exprime que par allégories, & qui ne fait rien que par *machines*, ou par l'intervention des dieux ». Or, le discours de l'épopée et celui de l'histoire peuvent être traduits dans le langage l'un de l'autre. L'on ne saurait mieux dire le caractère profondément inessentiel et ornemental de ces machines, dont l'apport de signification est ainsi annulé<sup>43</sup>. Détachées de tout artifice mécanique, ces machines présentent cependant l'intérêt d'isoler parfaitement la composante merveilleuse de l'idée. Mais en la comprenant comme allégorie le discours de Le Bossu neutralise complètement les virtualités où pourrait s'exprimer une spiritualité purement créatrice. Les machines esthétiques sont un autre nom du merveilleux littéraire<sup>44</sup>. Il faut que

<sup>41</sup> « MACHINE, se dit en termes de Poésie Dramatique & Épique, de l'artifice par lequel on a recours à quelque Puissance supérieure, ou à une Divinité, pour exécuter une chose qui est au-dessus des forces de la nature. *Machina comica*. »

<sup>42</sup> LE BOSSU, le P. René, *Traité du poème épique*, La Haye, 1675, 1714.

<sup>43</sup> « Il faut, par exemple, qu'un poète laisse à l'historien raconter qu'une flotte a été dispersée par la tempête, & jetée sur des côtes étrangers ; mais pour lui il doit dire avec Virgile, que Junon s'adresse à Eole, que ce tyran des mers déchaîne & soulève les vents contre les Troyens, & faire intervenir Neptune pour les préserver du naufrage. Un historien dira qu'un jeune prince s'est comporté dans toutes les occasions avec beaucoup de prudence & de discrétion ; le poète doit dire avec Homère que Minerve conduisait son héros par la main. Qu'il laisse raconter à l'historien, qu'Agamemnon dans sa querelle avec Achille, voulut faire entendre à ce prince, quoiqu'avec peu de fondement, qu'il pouvait prendre Troie sans son secours ; le poète doit représenter Thétis, irritée de l'affront qu'a reçu son fils, volant aux cieux pour demander vengeance à Jupiter, & dire que ce dieu pour la satisfaire envoie à Agamemnon un songe trompeur, qui lui persuade que ce même jour-là il se rendra maître de Troie ».

<sup>44</sup> MERVEILLEUX, adj. (Littérat.).

l'épopée échappe au « sublime extravagant », pour aller vers un merveilleux qui paraisse « plus sage » et qui soit surtout entièrement soluble dans l'intelligence<sup>45</sup> :

Quant aux personnages allégoriques, il faut renoncer à en faire jamais la machine d'un poème sérieux. On pourra bien les y introduire en épisodes passagers, lorsqu'on aura quelque idée abstraite, quelque circonstance morale à présenter sous des traits plus sensibles ou plus intéressants que la vérité nue, ou que celle-ci aura besoin d'un voile pour se montrer avec décence ou passer avec modestie<sup>46</sup>.

« Machine » intervient également lorsqu'il s'agit de la composition de l'intrigue, dont la définition que propose l'*Encyclopédie* reprend les termes de Furetière et du *Dictionnaire de Trévoux*, puisqu'elle est donnée comme l'« assemblage de plusieurs événements ou circonstances qui se rencontrent dans une affaire, & qui embarrassent ceux qui y sont intéressés », et qu'en ce sens c'est « le nœud ou la conduite d'une pièce dramatique, ou d'un roman, c'est-à-dire, le plus haut point d'embarras où se trouvent les principaux personnages, par l'artifice ou la fourbe de certaines personnes, & par la rencontre de plusieurs événements fortuits qu'ils ne peuvent débrouiller<sup>47</sup> ». Sous le régime du vraisemblable, l'intrigue doit répondre aux deux déterminations opposées qui consistent d'une part « à jeter les spectateurs dans l'incertitude sur le sort qu'auront les principaux personnages introduits dans la scène » et d'autre part à faire en sorte que l'action soit « naturelle, vraisemblable & prise, autant qu'il se peut, dans le fond même du sujet ». L'esthétique de la simplicité conduit à rejeter le recours aux effets surprenants que permet la multiplication des péripéties : c'est le signe d'un poète incapable de « conduire son intrigue en la tirant du fond même de sa fable ». Ces artifices, contraires à l'unité bien entendue de l'action, se trouvent naturellement nommés « machines » :

Le poète dramatique doit à la vérité conduire son spectateur à la pitié par la terreur, & réciproquement à la terreur par la pitié. Il est encore également vrai que c'est par les larmes, par l'incertitude, par l'espérance, par la crainte, par les surprises & par l'horreur, qu'il doit le mener jusqu'à la catastrophe ; mais tout cela n'exige pas une intrigue pénible & compliquée. Corneille & Racine, par exemple, prodiguent-ils à tout propos les incidents, les reconnaissances & les autres machines de cette nature, pour former leur intrigue ?

Les « surprises multipliées » peuvent plaire un moment, lorsque l'on est dans la « chaleur de la représentation », mais « à la discussion », c'est-à-dire lorsque se forme un jugement critique qui échappe à l'effet produit, « on sent qu'elles accablent l'esprit, & qu'au fond le poète ne les a imaginées que faute de trouver dans son génie les ressources propres à soutenir l'action de sa pièce par le fond même de sa fable ». Dans la configuration narrative, les

<sup>45</sup> SYSTEME, (Belles-Lettre.)

Le pere Bouhours observe que le système de la poésie est de sa nature entièrement payen & fabuleux, & plusieurs auteurs l'ont pensé comme lui ; mais cette opinion n'est pas universelle, & d'autres écrivains célèbres ont prouvé que les fictions de la Mythologie ne sont nullement essentielles à la poésie ; qu'aujourd'hui même elles ne sont plus de saison, & qu'un poème pour plaire & pour intéresser n'a pas besoin de tout cet attirail de divinités & de machines qu'employoient les anciens. Voyez MACHINE & MERVEILLEUX.

PERSONNALISER, v. act. (Grammaire) c'est donner un corps, une ame, du mouvement, de l'action, des discours à des êtres métaphysiques qui n'existent que dans l'entendement, ou qui sont inanimés dans la nature. C'est la ressource des Poètes & des Peintres. On dit aussi personnifier. Je permets plus volontiers cette machine aux Poètes qu'aux Peintres. Les êtres personnifiés répandent de l'obscurité dans les compositions de la Peinture.

PERSONNIFIER, v. action. (Littérat.) action, ou, pour mieux dire, licence poétique, par laquelle on prête un corps, une ame, un visage, un esprit à des êtres purement intellectuels ou moraux, auxquels on attribue aussi un langage, un caractère, des sentimens & des actions.

Ainsi les poètes personnifient les passions ou d'autres êtres métaphysiques dont ils ont fait des divinités, & que les païens adoroient ou craignoient, telles que l'envie, la discorde, la faim, la fortune, la victoire, la déesse de la persuasion, le dieu du sommeil. A leur imitation, les modernes ont aussi personnifié des êtres semblables, telle est la mollesse dans le *Lutrin* de Boileau ; le fanatisme, la discorde, la politique, l'amour dans la *Henriade* de Voltaire. Voyez MACHINES, MERVEILLEUX. On peut voir sous ces mots quelles précautions un auteur doit observer en personnifiant certains êtres, & dans quelles bornes ils sont maintenant resserrés à cet égard.

Quelques auteurs prétendent que les êtres personnifiés sont essentiels au poème épique, & d'autres réduisent à ces sortes de fictions toutes les libertés que peuvent maintenant prendre les auteurs qui travailleroient en ce genre. Voyez MERVEILLEUX.

<sup>46</sup> FABLE.

<sup>47</sup> INTRIGUE, (Belles-Lettres), vol. VIII, p. 845.

machines sont les péripéties et les incidents, auxquels les maîtres de l'intrigue bien menée n'ont pas recours. Elles sont à nouveau des artifices de construction et le principe d'une discordance.

Le texte de l'*Encyclopédie* propose cependant quelques métaphores poétiques de la machine, où il ne s'agit plus de machines qui sont des parties du poème, mais de la machine qu'est le poème. Lorsque Jaucourt reprend dans POÈME EPIQUE<sup>48</sup> un passage *Des Beaux arts réduits à un même principe* de Batteux<sup>49</sup>, les machines dont il est question ne désignent pas encore l'œuvre elle-même. Si le poète agence les parties pour en faire « un seul corps » qui tend vers « une fin unique », l'ordre lui-même (celui des « grandes parties » qui forment « la charpente de l'épopée ») reste tributaire de la « belle nature ». Mais le poète lorsqu'il songe à l'*effet* qu'il doit produire, est cependant un singulier machiniste :

Toutes les parties étant ainsi ordonnées vers un seul terme marqué avec précision, le poète fait valoir tous les privilèges de son art. Quoique son sujet soit tiré de l'histoire, il s'en rend le maître ; il ajoute, il retranche, il transpose, il crée, il dresse les machines à son gré, il prépare de loin des ressorts secrets, des forces mouvantes ; il dessine d'après les idées de la belle nature les grandes parties ; il détermine les caractères de ses personnages ; il forme le labyrinthe de l'intrigue ; il dispose tous ses tableaux selon l'intérêt de l'ouvrage, & conduisant son lecteur de merveilles en merveilles, il lui laisse toujours apercevoir dans le lointain une perspective plus charmante, qui séduit sa curiosité, & l'entraîne malgré lui jusqu'au dénouement & à la fin du poème.

L'ensemble du poème devient un vaste artifice destiné à plaire. Le poète est alors un architecte, un jardinier, un peintre. C'est le Fouquet d'un bel édifice où le lecteur chemine, porté par les merveilles disposées pour son plaisir, de détours en détours, vers le lointain d'un dénouement où le porte la séduction d'une perspective pleine de charme.

Dans le petit article *REPLISSAGE*<sup>50</sup>, prend forme une machine qui désigne plus directement le plan, les grandes masses, le fond de l'œuvre dramatique, sa structure d'ensemble :

*REPLISSAGE*, s. m. (Gramm.) il se dit de l'action de remplir, & de la chose dont on remplit. Il a lieu dans plusieurs circonstances où l'on distingue le fond des détails. Ainsi un grand musicien jette sur le papier son idée, le motif de son chant, il le conduit ; il achève une partie ; il donne le reste, qu'on appelle le remplissage à expédier à une espèce de manœuvre. Un poète dramatique dira, c'est la machine qui est difficile à trouver, le remplissage n'est rien en comparaison. Un orateur se servira aussi de la même expression. Les grandes masses de mon discours sont posées, il n'y a plus que quelques endroits de remplissage à faire.

L'invention requise pour cette machine apparaît dans *ETYMOLOGIE*<sup>51</sup> de Turgot, où « la machine d'un beau poème » est nettement rapportée à la faculté d'imaginer. Il s'agit ici d'évoquer les inconvénients de certaines définitions, et d'envisager une manière de les corriger par l'étymologie. L'exemple que donne Turgot concerne les définitions possibles de l'imagination : « Accoutumé, par exemple, à entendre louer l'imagination, comme la qualité la plus brillante du génie ; saisi d'admiration pour la nouveauté, la grandeur, la multitude, & la correspondance des ressorts dont sera composée la machine d'un beau poème : un homme dira, j'appelle imagination cet esprit inventeur qui sait créer, disposer, faire mouvoir les parties & l'ensemble d'un grand tout ». Il est difficile alors de ne pas se souvenir d'*IMAGINATION*<sup>52</sup>, où Voltaire envisage l'« imagination active » qui participe de l'invention d'une machine nouvelle, et qui est un « don que l'on appelle *génie* » ; où se manifeste

<sup>48</sup> Vol. XII, p. 815.

<sup>49</sup> Voir Abbé Batteux, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, pp. 204-205.

<sup>50</sup> Vol. XIII, p. 100.

<sup>51</sup> Vol. V, p. 98.

<sup>52</sup> Vol. VIII, p. 560.

« quelque chose d'inspiré & de divin ». Ce don de la nature, qu'est l'*imagination d'invention*, se révèle « dans les arts », et particulièrement « dans l'ordonnance d'un tableau, dans celle d'un poème ».

Lorsqu'il rédige CELENO, Diderot évoque une « partie de la machine de l'*Enéide* » (la prédiction des tables mangées) qui « est une puérité sans esprit, sans agrément, & fort au-dessous même du cheval de Troye ». « Machine » désigne alors l'attrail merveilleux, et nullement la composition du récit. Mais dans CHANT<sup>53</sup>, il propose une autre machine. Celle-ci prend le sens, nettement explicité, de *construction* ou de *conduite* du poème. Le Tasse l'emporte alors sur Homère « du côté de la machine », c'est-à-dire non seulement dans la manière de disposer les parties, mais dans l'effet d'entraînement que produit cette disposition :

Il y auroit une grande faute dans la machine, ou construction, ou conduite du poème, si l'on pouvoit prendre la fin d'un chant, quel qu'il fût, excepté le dernier, pour la fin du poème ; & il y auroit eu un grand art de la part du poète, & il en fût résulté une grande perfection dans son poème, s'il avoit su le couper de manière que la fin d'un chant laissât une sorte d'impatience de connoître la suite des choses, & d'en commencer un autre. Le Tasse me paroît avoir singulièrement excellé dans cette partie. On peut interrompre la lecture d'Homère, de Virgile, & des autres poètes épiques, à la fin d'un livre ; le Tasse vous entraîne malgré que vous en ayiez, & l'on ne peut plus quitter son ouvrage quand on en a commencé la lecture. Il n'en faut pas inférer de-là que j'accorde au Tasse la prééminence sur les autres poètes épiques ; je dis seulement que par rapport à nous il l'emporte du côté de la machine sur Homère & Virgile [...].

La véritable grande machine esthétique reste cependant la machine qu'est le tableau. L'*Encyclopédie* lui consacre une partie importante de MACHINE, et elle l'évoque régulièrement dans les articles de peinture. Les « grandes machines » du langage technique de la peinture, laissent entrevoir des valeurs qui s'approchent de l'expression d'une unité de composition. « Machine » n'est plus le signe d'un expédient, accessoire inutile et dangereux s'il n'est pas soluble dans une poétique de l'imitation, mais il désigne la configuration du tout, telle qu'elle est figurée dans l'esprit de celui qui l'exécute. Dans PORTRAIT EN PIED, la folie néronienne de « se faire peindre en pied sur une toile de cent vingt pieds de haut » permet de rapporter l'effet (« Si ce colosse a été bien exécuté, & s'il a eu ce qu'on appelle de l'effet ») que peut produire « la Peinture en grand » aux difficultés de son exécution, qui sont avant tout des difficultés pour l'esprit. Celui-ci a « beaucoup plus à travailler pour un tableau d'une étendue si prodigieuse, que pour tous les colosses dépendants de la Sculpture ». Les ouvrages de peinture de cette dimension impliquent que le peintre, qui ne peut être guidé dans l'évaluation des proportions par celles des parties adjacentes et qui doit créer les ombres, puisse avoir l'ensemble de l'œuvre tout entière dans l'esprit à chaque instant. Cette représentation complète et intérieure est désignée comme la machine qui est le modèle de ce qui est à faire : « Il faut enfin avoir une aussi grande machine tout à la fois dans la tête ». La machine, c'est aussi le colosse lui-même, comme dans SCULPTEURS ANCIENS<sup>54</sup> de Jaucourt (« Mais il faut toujours de grandes parties dans l'esprit & des connaissances fort étendues dans l'art, pour exécuter heureusement des machines pareilles à ces colosses ; le détail de la fonte ne change rien à la grandeur du génie nécessaire pour la production d'une figure de plus de cent pieds de proportion »).

« Machine » répond à une représentation intellectuelle qui garantit sans doute le respect des proportions, mais il est surtout le moyen de la production de « l'accord » et de « l'effet ». Ce sont ces exigences que signale SCULPTURE<sup>55</sup>, où Falconet indique que « la Sculpture est surtout ennemie de ces attitudes forcées que la nature désavoue, & que quelques

<sup>53</sup> \* CHANT, (Littérat.)vol. III, p. 142.

<sup>54</sup> Vol. XIV, p. 815.

<sup>55</sup> Vol. XIV, p. 834.



artistes ont employées sans nécessité, & seulement pour montrer qu'ils savaient se jouer du dessein ». La virtuosité technique peut trouver son expression dans des « draperies dont toute la richesse est dans les ornements superflus d'un bizarre arrangement de plis », ou bien des « contrastes trop recherchés dans la composition », ainsi que dans la « distribution affectée des ombres & des lumières ». Tout cela ne participe pas de ce que l'article appelle « la machine », à savoir la juste distribution des parties : « En vain prétendrait-on que c'est la machine ; au fond ce n'est que du désordre ». Ce désordre n'est cependant pas rapporté seulement à la relation qu'entretiendraient les parties elles-mêmes (leur juste mesure) ni à la vérité de l'objet qui est représenté. La perspective mimétique fait largement place à un effet qui garantit la possibilité d'être ému : le désordre n'est pas tant celui d'une mauvaise représentation du monde, qu'« une cause certaine de l'embarras du spectateur, & du peu d'action de l'ouvrage sur son âme ». La simplicité n'est plus seulement l'expression d'une esthétique de l'économie abstraite des moyens, fondée sur un ordre du monde, mais elle devient le moyen d'une émotion de l'âme et d'une impression vive : « Plus les efforts que l'on fait pour nous émouvoir sont à découvert, moins nous sommes émus ; d'où il faut conclure que moins l'artiste emploie de moyens à produire un effet, plus il a de mérite à le produire, & plus le spectateur se livre volontiers à l'impression qu'on a cherché à faire sur lui ».

L'*Encyclopédie* contient deux articles qui confrontent précisément la peinture, et particulièrement sa machine, avec le poème, où le terme reste moins fréquent. Dans PLAFOND DE PEINTURE<sup>56</sup>, Jaucourt agence un parallèle entre les grandes machines dans l'art de la peinture et les grands poèmes dans l'art de la Poésie. Ce qu'entreprend le poète « c'est un ouvrage formé d'une infinité de parties toutes essentielles, dont la réunion & l'accord sont nécessaires à la réussite ». L'article présente ces « parties essentielles » de la manière suivante : il s'agit de « faire agir » des dieux, des héros ou des rois, de « faire parler » des sages, d'« animer » des passions. Le propos de cette unité des parties est d'« élever les âmes », de « toucher les cœurs », d'« éclairer les esprits » et d'« instruire les hommes ». Les difficultés « des grands poèmes en peinture » sont différentes : il s'agit d'« imiter ce qui n'a point de corps, l'air & la lumière » de « donner du mouvement à ce qui est inanimé, la toile & la couleur », d'« exprimer ce qu'à peine nous concevons, la perfection des êtres célestes, & les sentiments qu'excitent en eux les mystères respectables de la religion ». A cela s'ajoutent d'autres difficultés spécifiques, qui sont techniques : compenser les irrégularités et les courbures du support ou procurer une lumière vive sur des voûtes peu éclairées.

Le rapprochement des « grands poèmes » et des « grandes machines » invite à se demander pour quelles raisons les œuvres « littéraires » sont moins volontiers des machines, alors que peuvent se trouver convoqués les mêmes éléments d'agencement spirituel produisant un effet d'ensemble qui frappe et émeuve. L'article comporte quelques éléments indirects de réponse. La peinture implique des aspects beaucoup plus nettement matériels (sa mécanique) que les arts du verbe, dont la matérialité (la mécanique du vers) reste plus abstraite : elle est déjà prise dans la signification, ce qui n'est le cas ni de la toile, ni des couleurs. La sorte de défi mimétique qu'indique l'article porte sur des objets qui en eux-mêmes échappent à l'abstraction du sens : il s'agit de donner un mouvement à ce qui en est privé, de faire voir de l'incorporel. Les relations entre les éléments qui forment la machine du tableau se disposent dans un *espace* où ils peuvent être l'objet d'une perception simultanée, d'un effet d'ensemble qui peut être perçu en un instant. Les éléments qui composent le tout échappent à la succession en ce qu'ils restent co-présents dans la matérialité d'une composition immobile. Il en est autrement des œuvres narratives mentionnées par l'article. La « réunion et l'accord » des parties infinies est l'agencement d'éléments qui sont déjà pris dans des réseaux signifiants dont la matière est moins présente. L'objet de la représentation est ainsi plus nettement lié à une connaissance possible (éclairer, instruire). Il s'agit par ailleurs

<sup>56</sup> PLAFOND DE PEINTURE, (Peinture), vol XI, p. 677.

d'ordonner des éléments d'action (le poème est une représentation d'actions : il s'agit de faire agir, de faire parler) dont les rapports ne relèvent pas d'une présence spatiale simultanée, mais d'un déroulement dont les composantes s'effacent à mesure que la représentation s'exécute (dans la lecture ou le spectacle). Cette temporalité intime nuit à l'image de la machine, à laquelle l'âge classique associe constamment un imaginaire de la simultanéité, qui forme un défi pour les compositions qui impliquent des éléments successifs :

SIMULTANÉE, adj. m. (*Gram.*) qui s'accomplissent ou s'exécutent en même temps : ces faits sont simultanées ; ces phénomènes sont simultanés ; ces actions de la machine sont simultanées. Il se passe souvent dans la vie, dans la même maison, dans le même appartement des scènes simultanées. Pourquoi ne les rendrait-on pas sur le théâtre ?<sup>57</sup>

Enfin, les rapports entre les parties d'une action lorsqu'elles sont agencées (qu'elles ne sont pas seulement juxtaposées et chronologiques) induisent des relations qui sont de l'ordre de la causalité, non de la contiguïté : les parties du poème sont liées lorsque les éléments d'intrigue passent de l'ordre chronologique à un ordre causal où ils s'expliquent (ils se font les uns à cause des autres), ce qui est le vrai garant de l'unité de l'ensemble. L'effet produit ne résulte pas seulement de l'action de parties matérielles sur notre capacité à percevoir l'effet d'un ensemble. La perception même du poème comme totalité implique l'intelligence de relations qui échappent à une perception immédiate : il faut penser l'assemblage d'un tout artificiel qui a un commencement, un milieu et une fin, et dont l'unité se détermine en fonction de relations logiques et temporelles, non de rapports entre des éléments sensibles et disposés dans l'espace. On tient là une des raisons pour lesquelles le poème est plus facilement une machine pour celui qui le conçoit : le poète dispose de l'ensemble des éléments dont l'effet, pour être efficace, implique un déroulement pour le spectateur/lecteur.

L'article GALERIE<sup>58</sup> de Watelet précise, à l'intérieur de l'idée de machine, la relation entre le tableau et le poème en l'envisageant dans l'autre sens. La composition poétique par excellence serait celle de « poèmes composés de plusieurs parties, qui susceptibles d'une beauté particulière, exigent que cette beauté ait une juste convenance avec l'ouvrage entier, & une liaison combinée avec les parties qui précèdent ou qui suivent ». Pour que la peinture puisse correspondre à cette forme d'unité, il faut introduire le principe temporel et logique d'« un assemblage de tableaux qui indépendamment des convenances particulières auxquelles ils sont astreints, auraient entr'eux des rapports d'action & d'intérêt qui les lieraient les uns aux autres ». Cet assemblage proposerait alors « une image sensible » de la composition poétique. Une galerie pourrait permettre d'envisager ainsi l'unité de « moments différents d'une histoire » dont la répartition serait faite « avec l'intelligence nécessaire pour les rendre dépendants les uns des autres ». Ce serait « à la Peinture ce qu'est à la Poésie un poème excellent, où tout marche & se suit ». Une telle œuvre serait celle d'un « véritable génie », et c'est précisément lorsque l'article évoque cette individualité géniale que « machine » intervient : « Quelle machine, en effet, à concevoir, à disposer, à créer, à animer enfin ! C'est à des ouvrages de cette espèce qu'on reconnaît le caractère de divinité par lequel ce qu'on appelle génie a mérité dans tous les âges & méritera toujours l'hommage des hommes ». L'unité véritable et dramatique de cette galerie lui conférerait le moyen de cesser d'être une collection d'œuvres disparates. Surtout, elle atteindrait le point de perfection dont parle Watelet, celui « où les Arts sont tellement au-dessus du mécanisme qui leur est propre, que leurs productions ne paraissent plus être que du ressort de l'âme ».

<sup>57</sup> Vol.XV, p. 206.

<sup>58</sup> GALERIE, (Peinture), vol. VII, p. 443.

Jean-François Marmontel, qui est « l'écho sonore » de l'époque que nous considérons<sup>59</sup>, propose dans sa *Poétique française* de 1763<sup>60</sup> un état singulier du statut de cette machine poétique qui participe de la formation d'une esthétique moderne. Les considérations les plus anciennes sur le merveilleux et le beau idéal alternent avec les possibilités neuves offertes par une poétique des effets et de l'invention créatrice. Marmontel ne renonce pas à la machine à merveille, dont l'illusion se dissipe lorsque l'on en considère les causes : « pour nous faire imaginer la nature appliquée à former un prodige, il faut d'abord que l'objet en soit digne à nos yeux, par l'importance que nous y attachons ; et de plus, que les moyens que la nature a mis en oeuvre, nous soient inconnus ou cachés, comme les cordes d'une machine. Dès que nous les apercevons, l'illusion se dissipe, et au-lieu d'un spectacle étonnant, ce n'est plus qu'un fait ordinaire »<sup>61</sup>. Marmontel développe alors des éléments techniques sur ce qu'il nomme « la grande machine du merveilleux »<sup>62</sup>. Il s'agit, par exemple, d'instaurer l'usage de baisser la toile à la fin de chaque acte, ce dont résulterait le perfectionnement de l'illusion, par « la facilité de changer le lieu de l'action, et de préparer le spectacle sans qu'on vît le jeu des machines et les mouvemens des décorations » et sans que cela annonce systématiquement quelque préparation décorative : « On en use ainsi toutes les fois que l'appareil du théâtre l'exige ; mais par-là le spectateur est averti du changement, et le tableau qu'on lui prépare ne cause plus la même surprise ; au-lieu que s'il étoit d'usage de baisser la toile à la fin des actes, jamais le spectacle ne seroit annoncé ».

Mais l'idée de machine opère aussi du côté de la synthèse pratique : « Le grand art d'employer le merveilleux est de le mêler avec la nature, comme s'ils ne faisoient qu'un seul ordre de choses, et comme s'ils n'avoient qu'un mouvement commun. Cet art d'engrener les roues de ces deux machines et d'en tirer une action combinée, est celui d'Homère au plus haut degré<sup>63</sup> ». C'est dans l'ordre de sa structure, mais aussi, par sa force que la grande machine de la tragédie des modernes est alors plus ample et complexe :

Leurs progrès, leurs combats, leurs ravages, tous les maux qu'elles ont causés, les vertus qu'elles ont étouffées comme dans leur germe, les crimes qu'elles ont fait éclore du sein même de l'innocence, du fond d'un naturel heureux : tels furent, dis-je, les tableaux que présenta la tragédie. On vit sur le théâtre les plus grands intérêts du cœur humain combinés et mis en balance, les caractères opposés et développés l'un par l'autre, les penchans divers combattus et s'irritant contre les obstacles, l'homme aux prises avec la fortune, la vertu couronnée au bord du tombeau, et le crime précipité du faite du bonheur dans un abîme de calamités. Il n'est donc pas étonnant qu'une telle machine soit plus vaste et plus compliquée que les fables du théâtre ancien<sup>64</sup>.

Si le poème « est un édifice dont toutes les parties doivent concourir à la solidité, à la beauté du tout »<sup>65</sup>, c'est plutôt, ajoute-t-il immédiatement, « une machine dans laquelle tout doit être combiné pour produire un mouvement commun »<sup>66</sup>. La correction reste dans le contexte des relations entre les parties et le tout, et de ce tout avec le sujet : « Le morceau le mieux travaillé n'a de valeur qu'autant qu'il est une pièce essentielle de la machine, et qu'il y remplit exactement sa place et sa destination. Ce n'est donc jamais la beauté de telle ou telle partie qui doit déterminer le choix du sujet »<sup>67</sup>. Mais le rapport constitutif de ce que Marmontel appelle le « système complet de sa composition et de ses mouvement », autrement

<sup>59</sup> Dont il faudrait étudier l'ensemble composite que constituent ses *Eléments de littérature* (1787).

<sup>60</sup> Marmontel, Jean-François, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 221.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 432-433.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> *Ibid.* pp. 332-333.

dit sa machine, renvoie aussi aux mouvements que l'on veut produire. Si dans l'épopée ou dans la tragédie anciennes, l'effet que l'on a voulu engendrer « c'est une action intéressante, et qui dans son cours répande l'illusion, l'inquiétude, la surprise, la terreur et la pitié », il a fallu que les Grecs utilisent « les dieux et les destins », qui furent pour eux « les premiers mobiles de l'action ». Or, pour les modernes, il faut d'autres ressorts. L'expression suit alors l'image continuée des roues, de leur enchaînement et de l'effet qui résulte de leur action : « chez nous, les passions humaines ; les roues de la machine, ce sont les caractères ; l'intrigue en est l'enchaînement ; et l'effet qui résulte de leur jeu combiné, c'est l'illusion, le pathétique, le plaisir et l'utilité. On dira la même chose de la comédie, en mettant le ridicule à la place du pathétique. Ainsi de tous les genres de poésie, relativement à leur caractère, et à la fin qu'ils se proposent. On n'a donc pas inventé un sujet lorsqu'on a trouvé quelques pièces de cette machine, mais lorsqu'on a le système complet de sa composition et de ses mouvements ».

Pour que des œuvres « littéraires », au sens désormais moderne, puissent être des machines, il faut que la conception géniale l'emporte tout à fait sur les résistances inhérentes à leurs composantes rationnelles. Mais l'on sait aussi que ce n'est pas à l'idée de machine que profiteront ces développements.