



**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. Cahiers de la Maison de la recherche en sciences humaines de l'université de Caen, 2004. halshs-01917291

**HAL Id: halshs-01917291**

**<https://shs.hal.science/halshs-01917291v1>**

Submitted on 9 Nov 2018

**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

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 assez considérables, dont on peut prendre la mesure à partir de l'intitulé adopté pour ces rencontres. La formule « dessein esthétique » impose deux premiers 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 »<sup>3</sup>. Mais le *dessein*, c'est aussi le *dessin*<sup>4</sup>. Si la notion est essentielle pour comprendre comment la pensée classique envisage le rapport entre l'esprit et les formes, c'est parce qu'elle permet, à partir d'une ambiguïté féconde, de superposer « dessein » et « dessin »<sup>5</sup>. Cette proximité est une première invitation à envisager les formulations esthétiques de la notion de totalité. Le dessein, pour le *Dictionnaire de l'Académie*<sup>6</sup>, 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 ». 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<sup>7</sup> 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, ou de quelque bâtiment ». Le dess(e)in, lorsqu'il est la première projection matérielle de l'idée, se trouve associé à la phase préparatoire de l'œuvre. Or, ce n'est pas l'organisme qui, durant l'âge classique, représente cette totalité, mais, nous le verrons, c'est du côté de l'idée de machine qu'il faut en chercher les images. La machine est elle aussi l'exécution d'un dessein préalable qui suppose le support d'un dessin, ce qui implique son caractère d'invention et sa parenté avec la notion de fiction.

Le second problème que pose l'idée de « dessein esthétique » résulte de l'adjectif. Il est en effet difficile d'envisager que la notion d'esthétique 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 définitivement 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>8</sup>.

<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> Richelet, *Dictionnaire François contenant les mots et les choses*, A Genève chez Jean Herman Widerhold, 1680-1679, sv.

<sup>4</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>5</sup> F. Brunot insistait naguère sur ces emplois 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.

<sup>6</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Coignard, 1694, s. v.

<sup>7</sup> Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, & les termes de toutes les Sciences et des Arts*, La Haye, Rotterdam, chez Arnout et Renier Leers, 1690, s. v.

<sup>8</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.

Si l'on envisage l'autre versant de l'intitulé, du côté de la métaphore, on se trouve en face de difficultés au moins aussi redoutables. La notion de métaphore n'est bien sûr pas absente du discours des poétiques et des rhétoriques, mais elle y possède un statut théorique 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, se résorbe dans l'ornement du discours, l'agrément d'expression. Privée de valeur informative, cognitive, signifiante ou ontologique, toute sa force réside dans une pensée de la ressemblance dont la nature est intimement intellectualiste. La notion de vie, enfin, pose un autre problème, plus profond que ne le laisse entendre la simple considération des polysémies lexicales et des théories biologiques successives ou concurrentes. On a pu dire, avec quelques raisons, que l'âge classique ne connaissait pas la vie, que la vie n'existait pas encore<sup>9</sup>. Le *Dictionnaire de Trévoux* (dans son édition de 1752<sup>10</sup>) 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 distincte 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 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 de 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, nécessiteuse (« 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*, 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>1</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 par 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

<sup>9</sup> C'est là 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.

<sup>10</sup> *Dictionnaire Universel français et Latin*, Paris, Libraires associés, 1752, s. v.

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<sup>11</sup>.

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>12</sup>.

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.

A titre prospectif, on peut 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. On reconnaît là ce que propose Paul Ricœur dans *La métaphore vive*<sup>13</sup>. Il s'agira de thématiser l'aspect latent que manifeste la présence adjectivale de la vie dans le titre, et de dégager quelques-uns des traits de cette vivacité/vitalité métaphorique. Celle-ci ne prend sens qu'à partir de son contrepoint : une certaine idée du mécanisme, appliqué à la métaphore. S'il y a *métaphore vive*, il y a métaphore *morte*. Or, la « mort » de la métaphore prend le visage de la tropologie classique, telle que l'illustre Fontanier. La métaphore meurt lorsqu'elle est prise en charge par une analytique qui est, dans ses intuitions fondatrices, une mécanique. Le second intérêt de 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

<sup>11</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, Paris, chez Briasson, David L'ainé, Le Breton, Durand, 1751-1765, 17vol.

<sup>12</sup> G. W. Leibniz, lettre à Lady Masham du commencement de mai 1704, citée par F. Duchesneau in *Les Modèles du vivant de Descartes à Leibniz*, Paris, Vrin, 1998, p. 340.

<sup>13</sup> Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, éd. du Seuil, 1975.

thèmes 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). La lecture que propose Ricœur permet de dégager les traits d'une *mimèsis* vivante, qui peut prétendre à une restauration comme concept capable d'englober, de manière non restrictive, les arts de la parole. Ces analyses présupposent les 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. C'est dans l'apport du romantisme allemand que se dégage, au moyen d'une vitalisation de l'esthétique, la possibilité de penser l'autonomie de l'activité artistique. Il s'agira ensuite de remonter vers l'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 d'une *métaphore vive* et d'une reformulation de l'idée de *mimèsis*. Or, il apparaît que ce ne sont ni la vie ni le vivant qui jouent ce rôle novateur, mais la machine. La « métaphore vive » de l'âge classique, c'est celle de la machine. C'est elle qui assume le 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.

Le titre proposé par P. Ricœur associe le phénomène poétique de la métaphore, en quoi réside l'essence du poétique, à quelque chose de l'idée de vie, en l'espèce de l'épithète « vif/vive ». Coupler un objet avec 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, en tant qu'elle est la source des valeurs (la valeur de la valeur, disait Nietzsche). Parler de « métaphore vive » permet de faire de la figure le lieu de la vitalité : la vitalité (prise sous le régime de l'intense) est valeur. Cette vie est la vie elle-même, la vraie vie, qui s'oppose à la petite vie, à la fausse vie, laquelle prend le caractère de l'illusion et du factice. Parler de vie permet aussi de signifier ce qui est proximité à soi-même. Etre vif c'est être au plus proche de son essence, ce qui permet de poser la distance à soi comme mort, inertie et 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 nominativement (de permettre de le reconnaître) ou de le définir réellement, c'est-à-dire de donner à comprendre son engendrement. La métaphore est vive par nature (selon son essence), en même temps que sa nature est d'être vivante (elle est la vie dans le discours). En contrepartie, elle peut mourir (s'user), sans cesser d'être identifiée comme métaphore<sup>14</sup>. Il s'agit alors de poser une « forme vive » et mobile, qui est susceptible de se dévitaliser lorsqu'elle est prise en charge par une pensée analytique et classificatoire oublieuse des *processus* au profit des *structures* figées. C'est la vie de l'image qui devient l'expression dynamique d'un monde qui est lui-même en devenir (une nature mobile). Derrière ces oppositions, on reconnaît 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 relations du vivant avec les formes : la métaphore vive, qui renvoie à l'intensité créatrice, et l'œuvre organique, c'est-à-dire envisagée comme une totalité. Le premier est, sinon parfaitement thématiquement par Ricœur (le vivant impliqué 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 certains traits de l'organisme, sous le rapport de sa constitution comme un *Tout*<sup>15</sup>.

La première ligne de cette vitalité-vivacité envisage un phénomène d'invention (la métaphore ne reprend aucune formulation antérieure) *produisant* le surgissement d'une nouveauté radicale dans le discours. Il en va de l'instauration d'une proximité inédite entre des significations jusque là éloignées, qui conduit à l'invention d'une parenté dans les choses mêmes (dans leur perception), au moyen d'une sorte de vision (un « voir comme » où la proximité est aperçue à travers l'épaisseur d'une distance), qui permet à l'image de prendre part au processus de découverte. La vitalité/vivacité métaphorique participe 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* : « la métaphore se

<sup>14</sup> 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.)

<sup>15</sup> Cette ligne d'enquête est celle dont procède *Temps et récit*, dont il ne sera pas question ici.

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>16</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. Pour les besoins de notre enquête, nous nous en tiendrons aux premiers moments de l'analyse, qui concernent Aristote et Fontanier. Ricœur associe la mort de la rhétorique moins à sa restriction progressive (Genette) qu'à son goût de classer les figures. Le diagnostique rencontre alors cet aspect de *l'épistémè* classique que Foucault comprend comme une *taxinomia* (à laquelle d'ajoute une *mathesis*). Ce qui rend la rhétorique « erratique et futile »<sup>17</sup>, c'est la même chose que ce que Foucault lisait dans la pensée classique : 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 distinctions et des rangements (ou plus positivement comme un génie taxinomique) s'est substitué à un dynamisme.

Ce que l'on peut retenir dès à présent, c'est l'opposition structurante entre un classement et un conflit, un ordre et une tension. Cette tension est inscrite dans la définition même qui fait de la métaphore « 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 implique toute la théorie des tropes et conduit au raffinement classificatoire tout en dissimulant l'unité d'un fonctionnement qui opère à tous les niveaux du discours<sup>18</sup>. La métaphore est aussi définie en termes de *mouvement*. Cette remarque est très importante pour ce qui regarde son caractère vivant/vivace. Si l'épiphore est le déplacement, cela ne concerne pas une catégorie parmi d'autres, mais toute transposition de termes. La définition manifeste ainsi 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. 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 : 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. 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. Cette notion d'interaction participe pleinement des conditions qui permettent de parler de métaphore vive. La transposition 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 théorie nettement discursive permet de conférer à la métaphore l'un des caractères qui fondent sa vivacité/vitalité : la perturbation de l'ordre est la condition pour libérer une logique de la découverte. L'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. Deux traits s'ajoutent alors à la vitalité métaphorique : l'idée d'invention (de nouveauté) et celle de transgression. Il devient possible alors d'envisager 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 (une vivacité) qui œuvre à l'origine de la pensée logique, ce qui ne saurait s'accorder avec aucun des postulats de la pensée classique. L'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). Créer des métaphores est la seule chose qu'on ne peut pas apprendre à autrui, c'est l'indice de dons naturels de perception (« bien faire des métaphores, c'est bien apercevoir le semblable », *Poétique*, 1459 a 4-8). Cette notation permet d'introduire ce qui concerne l'« acteur » de la métaphore, dont l'action réside dans une invention qui

<sup>16</sup> P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 67.

<sup>17</sup> P. Ricœur, op. cit., p. 44.

<sup>18</sup> 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 soubassement intellectuel de la forme de relation avec le monde que l'on a nommé « mécanisme ».

ne s'apprend pas et relève du génie. C'est par ce « génie » que l'esthétique sort du cadre des *poétiques* (corps de règles et de procédés) et place l'accent sur la trouvaille. Le 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 *mimèsis*, en insistant immédiatement sur le caractère créatif de l'opération. Cela permet d'éviter le contresens qui associe la *mimèsis* à l'imitation comprise comme copie. Le caractère de référence au réel (à la nature) que comporte la *mimèsis* 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 septième étude, lorsqu'il est question d'une « vérité métaphorique ». Il y a là à un premier mouvement de « véhémence ontologique »<sup>19</sup>, où le langage est comme extatique (il sort de lui-même). Ricœur propose l'exemple de Coleridge, qui proclame le pouvoir quasi végétal de l'imagination 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 »<sup>20</sup>, à la totalité des choses. Ainsi, ce moment d'extase poétique est fondé sur le retour de la philosophie de la vie. En filigrane, 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 *mimèsis* à partir de positions vitalistes (cependant passées au crible d'une pensée spéculative soucieuse de son autonomie) 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.

Les premières années du 19<sup>e</sup> siècle voient en effet se produire une très nette vitalisation de l'esthétique, et particulièrement de la notion d'unité. Ce mouvement se caractérise par une double opération : promotion de l'organisme et dévalorisation symétrique de la machine. 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<sup>21</sup> ». 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. 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 »<sup>22</sup>.

Contrairement à ce que cette opposition (largement factice) laisse supposer, pour découvrir un équivalent classique de l'idée d'organisme poétique, il ne faut pas regarder du côté de la vie (de son

<sup>19</sup> P. Ricœur, op. cit., p. 114

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>21</sup> J. Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971, p. 8

<sup>22</sup> A. Becq, *La Genèse de l'esthétique*, op. cit, p. 711.

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 efficience dans une analytique des corps. Or, l'idée de machine est 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 permet de signifier l'œuvre comme totalité. Quelques éléments anciens 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 Sébillot, 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 »<sup>23</sup>. 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 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 »<sup>24</sup>. 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. La norme rationaliste du « naturel » de l'art trouve dans les articles VRAI-SEMBLABLE et VRAI-SEMBLANCE<sup>25</sup> quelques formules qui, en dernier recours, s'articulent à la fonction mimétique des « ouvrages de l'esprit ». C'est ce qui fournit 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

<sup>23</sup> Thomas Sébillot, *Art Poétique françois, Pour l'instruction des jeunes studieux encore peu avancés en la Poésie française*, 1548, p. 52

<sup>24</sup> Richelet, *Dictionnaire françois*, op. cit., s.v.

<sup>25</sup> *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, 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, 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.]



vrai<sup>26</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>27</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 œuvre ou conçus par le machiniste :

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. *Voiez Denat sur Terence*. [Le prologue est une pièce détachée de tout le corps de la pièce & on croit qu'il ne lui est point 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 *opera*.]

Les pièces à machines et les opéra<sup>28</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*<sup>29</sup>, 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

<sup>26</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>27</sup> 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.*]

<sup>28</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 François c'est *Perrin*. Il en fit représenter un en l'année 1659. [Faire l'*opera*. Un bel *opera*, L'*opera* de l'année passée fut trouvé assez beau. Aller à l'*opera*. Il faut voir l'*opera* une, ou deux fois tous les ans.]

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

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

<sup>29</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Coignard, 1694.

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 les « machines hydrauliques », renvoient à l'art des fontaines et aux jeux des eaux. 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<sup>30</sup> 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.

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, ou bien 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 dépense, ou de la peine », ou bien encore qu'il soit associé aux fêtes magnifiques que sont les carrousels et leurs machines italiennes. On est alors loin d'une 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 : « 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 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

<sup>30</sup> Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, & les termes de toutes les Sciences et des Arts*, La Haye, Rotterdam, chez Arnout et Renier Leers, 1690.

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<sup>33</sup> 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>34</sup>, lequel reprend à son compte cette expression de « machine » utilisée pour désigner l'œuvre qu'est le tableau<sup>35</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>36</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>37</sup> »), par laquelle Richelet puis 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* :

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

<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 réflexion, quoi qu'il n'y ait au fonds ni vrai-semblance ni solidité ».

<sup>32</sup> SPECTATEUR, SPECTATRICE.

<sup>33</sup> *Dictionnaire de la Langue Française, ancienne et moderne, de Pierre Richelet. Nouvelle édition augmentée d'un très grand nombre d'articles*. A Lyon, chez les frères Duplain, 1759.

<sup>34</sup> Roger de Piles, *L'art de peinture de C. A. Dufresnoy traduit en françois, enrichi de remarques et augmenté d'un dialogue sur le coloris*, Paris, Briasson, 1673.

<sup>35</sup> Sur cette image picturale de la machine, voir A. Becq, « La machine dans le discours esthétique de l'âge classique », in *Lumières et modernité. De Malebranche à Baudelaire*, Orléans, Paradigme, 1994, p.

<sup>36</sup> R. de Piles, *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>37</sup> Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigés 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*. »

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<sup>38</sup>.

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>39</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 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.<sup>40</sup>

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 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 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 »<sup>41</sup>.

Lorsque « machine » intervient dans le discours esthétique<sup>42</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

<sup>38</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 ouvrages*, Paris, Langlois, 1677, p. 297.

<sup>39</sup> Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708, p. 101-105 et 113.

<sup>40</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*, Paris, 1747.

<sup>41</sup> *Dictionnaire de l'Académie française* Paris, Brunet, 1762.

<sup>42</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

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 *mimèsis* 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*<sup>43</sup> 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<sup>44</sup>. 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. C'est en écho à ce sens pictural de « machine » que l'Académie mentionne l'emploi figuré par lequel « tout grand ouvrage de génie » (poésie dramatique, architecture, sculpture) peut être regardé comme une machine : le « 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<sup>45</sup>, 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>46</sup>, mais surtout la transcription du *Traité du poème épique* de Le Bossu<sup>47</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

<sup>43</sup> *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, & les termes des Sciences et des Arts*, Seconde édition revue, corrigée et augmentée par Monsieur Basnage de Beauval, chez Arnoud et Renier Leers, La Haie et Rotterdam, 1701.

<sup>44</sup> Le Bossu (le P. René), *Traité du poème épique*, Paris, M. Le Petit, 1675.

<sup>45</sup> *Encyclopédie*, Vol. IX.

<sup>46</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>47</sup> *Op. cit.*.

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. 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>48</sup>. Il faut que l'épopée échappe au « sublime extravagant », pour aller vers un merveilleux qui paraisse « plus sage » et qui soit surtout entièrement soluble dans l'intelligence :

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>49</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>50</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

<sup>48</sup> MERVEILLEUX, adj. (Littérat.).

<sup>49</sup> FABLE.

<sup>50</sup> INTRIGUE, (Belles-lettres), vol. VIII, p. 845.

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 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>51</sup> un passage *Des Beaux arts réduits à un même principe* de Batteux<sup>52</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 REMPLISSAGE<sup>53</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>54</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>55</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 « 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 ».

<sup>51</sup> Vol. XII, p. 815.

<sup>52</sup> Voir Abbé Batteux, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746 p. 204-205.

<sup>53</sup> Vol. XIII, p. 100.

<sup>54</sup> Vol. V, p. 98.

<sup>55</sup> Vol. VIII, p. 560.

Lorsqu'il rédige CELENO<sup>56</sup>, Diderot évoque une « partie de la machine de l'*Enéide* » (la prédiction des tables mangées) qui « est une puérilité sans esprit, sans agrément, & fort au-dessous même du cheval de Troie ». « Machine » désigne alors l'attirail merveilleux, et nullement la composition du récit. Mais dans CHANT<sup>57</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 aurait une grande faute dans la machine, ou construction, ou conduite du poème, si l'on pouvait prendre la fin d'un chant, quel qu'il fût, excepté le dernier, pour la fin du poème ; & il y aurait eu un grand art de la part du poète, & il en fût résulté une grande perfection dans son poème, s'il avait su le couper de manière que la fin d'un chant laissât une sorte d'impatience de connaître la suite des choses, & d'en commencer un autre. Le Tasse me paraît 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 ayez, & 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<sup>58</sup>, 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>59</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>60</sup>, où Falconet indique que « la Sculpture est surtout ennemie de ces attitudes forcées que la nature désavoue, & que quelques 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

<sup>56</sup> Vol. II

<sup>57</sup> \* CHANT, (Littérat.), vol. III, p. 142.

<sup>58</sup> Vol. IX.

<sup>59</sup> Vol. XIV, p. 815.

<sup>60</sup> Vol. XIV, p. 834.



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>61</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 mentionné 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 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>62</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

<sup>61</sup> PLAFOND DE PEINTURE, (Peinture), vol XI, p. 677.

<sup>62</sup> Vol.XV, p. 206.

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>63</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 entre 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 ».

Jean-François Marmontel, qui est l'écho sonore de l'époque que nous considérons propose dans sa *Poétique française* de 1763<sup>64</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 œuvre, 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>65</sup>. Marmontel développe alors des éléments techniques sur ce qu'il nomme « la grande machine du merveilleux »<sup>66</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 mouvements 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 était d'usage de baisser la toile à la fin des actes, jamais le spectacle ne serait annoncé »<sup>67</sup>.

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 faisaient qu'un seul ordre de choses, et

<sup>63</sup> GALERIE, (Peinture), vol. VII, p. 443.

<sup>64</sup> Marmontel, Jean-François, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 221.

<sup>67</sup> *Idem.*

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>68</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 penchants 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>69</sup>.

Si le poème « est un édifice dont toutes les parties doivent concourir à la solidité, à la beauté du tout »<sup>70</sup>, c'est plutôt, ajoute-t-il immédiatement, « une machine dans laquelle tout doit être combiné pour produire un mouvement commun »<sup>71</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>72</sup>. Mais le rapport constitutif de ce que Marmontel appelle le « système complet de sa composition et de ses mouvements », autrement 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 répand 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 »<sup>73</sup>.

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.

Jean-Luc Martine  
Université de Bourgogne Franche-Comté

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 432-433.

<sup>69</sup> *Ibid.* pp. 172-173.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>71</sup> *Idem.*

<sup>72</sup> *Ibid.* pp. 332-333.

<sup>73</sup> *Idem.*