

Katalin BARTHA-KOVÁCS

Art, machine, animal : réflexions à propos de *La Serinette* de Chardin et de l'imitation artistique¹

La fascination pour les machines remonte aux temps les plus anciens. La notion de machine implique pour toute époque l'idée du progrès : signe du progrès technique, la machine est liée à la modernité, à la contemporanéité (Voldřichová Beránková 2012). L'objectif de la présente étude consiste à envisager cette notion d'un point de vue historique, et dans son rapport avec l'art de la peinture. Au travers de l'analyse du tableau de Jean-Siméon Chardin représentant une femme à la serinette – un instrument servant à apprendre à chanter aux oiseaux –, elle propose quelques jalons de réflexion au sujet de l'imitation artistique au XVIII^e siècle.

Il s'agira d'abord des automates de Jacques Vaucanson, ensuite, sur la base des idées de Jean-Baptiste Du Bos, de la dimension théorique de la question de l'imitation artistique. On examinera si les automates, comme la serinette, peuvent être considérés comme sources d'illusion et s'ils peuvent susciter chez l'auditeur un plaisir esthétique quelconque. Au sujet de l'imitation artistique, l'analogie du serin et de la serinette, telle que Diderot l'expose dans *Le Rêve de D'Alembert*, sera également étudiée. On observera, enfin, comment la représentation picturale de la machine (*l'image* de la serinette dans la toile de Chardin) conduit à s'interroger sur la notion d'imitation en peinture et à illustrer, en même temps, la perméabilité des frontières entre les sciences et les arts à l'époque des Lumières.

Les automates musiciens de Vaucanson

Le XVIII^e siècle connaît un développement inouï de l'art mécanique, en particulier celui des automates. À cette époque-là, de nombreux échanges ont eu lieu non seulement entre la philosophie et les sciences, mais aussi entre la pratique scientifique et la production artistique et littéraire. Il est alors peu frappant de voir que l'art mécanique sert de modèle paradigmatique à de nombreux ouvrages philosophiques.

À cet égard, *L'Homme-machine* de La Mettrie, tenu pour scandaleux à son époque, est sans doute révélateur. Proposant une vision matérialiste du monde et aussi de l'homme, le philosophe considère notamment que le corps humain « est une Machine qui monte elle-même ses ressorts » et que l'homme « n'est qu'un Animal, ou un assemblage de ressorts, qui tous se montent les uns par les autres » (La Mettrie 1748 : 14; 83-84)². En rapport avec le corps humain, l'allusion à la machine et à l'animal est significative. Ce passage de La Mettrie témoigne d'un vocabulaire visiblement inspiré du lexique de la mécanique, bien que la conception qui le sous-

¹ Le présent texte s'inscrit dans le projet scientifique du Ministère hongrois de l'Innovation et de la Technologie (NKFIH, projet n° 134719), intitulé « Communication esthétique en Europe (1700-1900) ».

² Retraçant le passage des animaux-machines de Descartes à l'homme-machine de La Mettrie, Yves Charles Zarka parle d'une « conception machinique » du monde (Zarka 2013).

tend soit en réalité moins mécaniste qu'elle ne le semble au premier abord (Gaillard 2005). Dans le discours philosophique du XVIII^e siècle, l'image de la machine s'applique bien souvent à la description des êtres vivants.

Mais en quel sens les philosophes ont-ils utilisé le terme « machine » ? Un bref examen lexicographique, sur la base de l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert, nous semble nécessaire pour mieux cerner le sens des termes « machine » et « automate » dans le contexte du XVIII^e siècle. Selon la définition de D'Alembert, le mot « machine » signifie dans un sens général « ce qui sert à augmenter & à régler les forces mouvantes ou quelque instrument destiné à produire du mouvement de façon à épargner ou du tems dans l'exécution de cet effet, ou de la force dans la cause » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. IX, 794). À l'intérieur de la catégorie des machines, les automates tiennent une place à part : toujours d'après D'Alembert, le terme « automate » en mécanique désigne un « engin qui se meut de lui-même », ou une « machine qui porte en elle le principe de son mouvement » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. I, 896). L'article illustre les automates par ceux qui ont été inventés par le mécanicien contemporain Vaucanson : son canard « digérateur » ainsi que son « tambourinaire » habillé en berger danseur.



Hubert-François Gravelot, *Les machines de Vaucanson (dessin préparatoire)*, 1747-1773, plume et lavis. Paris : Musée Carnavalet³

L'exemple du troisième automate de Vaucanson, le « Flûteur » ne figure pas dans l'article « Automate », mais D'Alembert renvoie à ce propos à l'entrée « Androïde » de l'*Encyclopédie*. Celle-ci décrit cet automate comme « ayant figure humaine & qui, par le moyen de certains ressorts, &c. bien disposés, agit & fait d'autres

³ Source : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/les-automates-de-vaucanson#infos-principales>. Consulté le 25 janvier 2021.

fonctions extérieurement semblables à celles de l'homme⁴ » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. I, 448). À la fin de la description se trouve insérée une question : « Si cet article, au lieu d'être l'exposition d'une machine exécutée, étoit le projet d'une machine à faire, combien de gens ne le traiteroient-ils pas de chimere ? » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. I, 451). Les auteurs de l'article « Androïde », D'Alembert et Diderot sont visiblement conscients des doutes que l'idée d'un tel automate ait pu soulever chez les contemporains. Il s'agit là pourtant d'une machine non chimérique, mais bien réalisée, qui témoigne en même temps de la hantise d'un rêve prométhéen (Cotton 1999).

L'assimilation de Vaucanson à Prométhée, voleur du feu divin, se trouve par ailleurs dans le texte de La Mettrie, qui comporte une allusion directe au mécanicien : « s'il a fallu plus d'art à Vaucanson pour faire son *fluteur*, que pour son *canard*, il eût dû en employer encore davantage pour faire un *Parleur* ; Machine qui ne peut plus être regardée comme impossible, surtout entre les Mains d'un nouveau Prométhée » (La Mettrie 1748 : 92-93). Parmi les projets de Vaucanson figuraient effectivement celui de la construction d'un homme artificiel, qui aurait servi à démontrer les fonctions du corps humain vivant, ainsi que le projet d'un automate parleur – mais qui n'ont jamais été réalisés⁵.

Tout comme l'ouvrage de La Mettrie, de nombreux articles de l'*Encyclopédie* témoignent de la fascination de l'époque pour les machines, en particulier les automates. Le « mécanicien de génie » Jacques Vaucanson (1709-1782) compte sans doute parmi les plus célèbres constructeurs d'automates en France (Doyon et Liaigre 1966). Son « Joueur de flûte » – un berger assis, copié d'après une statue du sculpteur Antoine Coysevox et jouant de la flûte traversière – était un androïde musicien qui a provoqué l'émerveillement du public contemporain. Cependant, à l'accueil enthousiaste de cet automate se mêlaient des voix sceptiques, celles des contemporains soupçonnant dans cette machine une serinette dissimulée, semblable aux attractions présentées aux foires. Mais à la différence de ces types de ruses illusionnistes des charlatans, les machines de Vaucanson – dont la construction requérait de solides connaissances tant en mécanique qu'en anatomie – jouaient réellement de la musique. Au-delà de la curiosité que ces androïdes ont pu susciter à leur époque, ils illustrent à merveille le progrès technique au XVIII^e siècle. Ces chefs-d'œuvre de la mécanique exercent même de nos jours une séduction sur l'observateur : pendant quelques instants, ils peuvent créer l'illusion du vivant. Tout se passe comme si, en imitant l'être animé, la machine faisait semblant de s'animer et se réalisait ainsi, même si de manière illusoire et momentanée, le rêve d'animation de la matière.

Les androïdes musiciens de Vaucanson servent en tout cas de sources d'inspiration à d'autres constructeurs d'automates qui se multiplient dans la seconde

⁴ Pour décrire le fonctionnement du « Fluteur », l'article reprend certains passages du *Mémoire* de Vaucanson, présenté en 1735 à l'Académie royale des sciences.

⁵ Vaucanson s'est détourné du projet de l'homme artificiel parce qu'à partir de 1741, il était nommé inspecteur des manufactures de soie et avait la mission de réorganiser l'industrie de la soie.

moitié du XVIII^e siècle⁶. Si les machines de Vaucanson disparaissent au cours du XIX^e siècle, on en possède encore des dessins qui permettent de les imaginer. L'imagination est sollicitée aussi par les automates exposés dans la « salle Vaucanson » du Musée des Arts et Métiers à Paris, parmi lesquels la « Joueuse de tympanon » – l'androïde musical ayant autrefois appartenu à Marie-Antoinette – est particulièrement fascinante⁷.



Peter Kintzing, *Joueuse de tympanon*, 1784. Paris : Musée des Arts et Métiers
(photographie : Katalin Bartha-Kovács)

Mais pourquoi ressent-on du malaise en écoutant le jeu de cet automate, marqué par l'élégance et une grande justesse ? De fait, la trop grande perfection est toujours angoissante car on a l'impression qu'elle est produite par un être surnaturel ou, plutôt, par quelque chose qui est contre-nature. Ce qui manque à la musique parfaitement jouée par cet automate, ce sont les petites imperfections qui rendent vivante la musique exécutée par un artiste humain. Quelque peu paradoxalement, plus l'androïde ressemble à un être vivant et plus il joue avec justesse, plus l'auditeur est saisi par un malaise difficile à verbaliser. La cause en est qu'il s'agit de la musique non pas *imitée* mais (machinalement) *copiée*, qui ne peut susciter chez l'auditeur que la copie, illusoire, de quelque sentiment ou, autrement dit, le simulacre du sentiment (Baudrillard 1981).

⁶ Cf. les automates du mécanicien-horloger suisse Pierre Jacquet-Droz : son *Écrivain* (1770), son *Dessinateur* (1774) et sa *Musicienne* (1774), cette dernière étant capable d'accompagner son jeu de mouvements de tête.

⁷ Cet androïde musical a été construit en 1780 par l'horloger allemand Peter Kintzing et l'ébéniste de la reine David Roentgen (Jacomy 2007).

Les automates et les passions artificielles

Pour désigner ce phénomène, dans le contexte de la réflexion artistique du XVIII^e siècle, c'est l'expression « passions artificielles » qui était utilisée. À ce propos, il convient de rappeler la théorie de l'abbé Du Bos au sujet de la perte d'énergie lors de l'imitation. Bien que la publication de ses *Réflexions critiques*, en 1719, précède la naissance de l'esthétique en tant que discipline autonome, cet ouvrage est susceptible d'éclairer le fonctionnement du plaisir esthétique, en même temps que la manière dont les théoriciens de l'art de l'époque ont conçu la question de l'imitation artistique (Trottein 2015).

S'efforçant de comprendre le mécanisme des passions que les œuvres d'art sont censées déclencher chez le spectateur, Du Bos s'interroge en ces termes : « L'art ne pourrait-il pas créer, pour ainsi dire, des êtres d'une nouvelle nature ? » (Du Bos 1993 : 9) Il répond à cette question par l'affirmative, prétendant que

... [l]es peintres et les poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables. [...] La copie de l'objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l'objet y aurait excitée. Mais comme l'impression que l'imitation fait n'est pas aussi profonde que l'impression que l'objet même aurait faite ; comme l'impression faite par l'imitation n'est pas sérieuse [...], elle s'efface bientôt (Du Bos 1993 : 9-10).

Par l'imitation d'actions réelles – qui auraient causé de véritables afflictions chez l'observateur –, les œuvres d'art produisent des copies des passions : des passions artificielles ou, avec la formule admirablement évocatrice de Du Bos, des « fantômes de passions ». Elles ont l'avantage d'affliger moins le spectateur que les véritables passions car elles ne laissent dans son âme qu'une impression superficielle et ne sont pas accompagnées de peines réelles. On est là dans le domaine du simulacre, de l'artifice, du fantôme, mais les objets qui suscitent les passions artificielles – les tableaux et les œuvres littéraires – existent réellement. Il en va de même pour les passions provoquées par l'imitation : ce sont des passions bien réelles, même si affaiblies par rapport à celles qui sont procurées par l'original.

Mais qu'en est-il de l'imitation de la musique par les androïdes de Vaucanson ? Peut-on parler dans ce cas d'un plaisir esthétique quelconque, au sens où l'a entendu Du Bos ? Du plaisir non, mais d'une expérience esthétique certainement oui car il s'agit là aussi de l'imitation. Dans le cas de la musique produite par les automates, il est question d'une imitation au second degré ou – si l'on adopte la terminologie de Du Bos – de la copie de la copie, qui n'agit que faiblement sur l'auditeur. Il manque toute passion au jeu sans doute parfait, mais entièrement neutre de l'automate, et l'effet qu'il exerce sur l'auditeur n'est alors qu'éphémère.

C'est par ces termes que Du Bos souligne la différence entre l'impression donnée par l'objet réel et celle qui est éveillée par l'imitation : « L'imitation la plus parfaite n'a qu'un être artificiel, elle n'a qu'une vie empruntée, au lieu que la force et l'activité se trouvent dans l'objet imité » (Du Bos 1993 : 10). L'« homme-machine » musicien a beau être capable de produire une musique réelle, il y manque quelque chose qui se situe du côté du vivant, de l'âme, de la sensibilité. Cette

absence d'âme cause un trouble étrange, voire de l'angoisse chez l'auditeur, semblable à l'impression qui s'empare du lecteur du conte d'E.T.A. Hoffmann, *L'homme au sable*. Le rêve prométhéen de Vaucanson se transformerait-il dès lors en une sorte de cauchemar ?

L'image du serin et de la serinette dans Le Rêve de D'Alembert

La question de l'imitation artistique se complexifie davantage si l'on y ajoute encore deux éléments : l'animal vivant, à savoir l'oiseau (le serin) ainsi que l'instrument appelé serinette, mot désignant un « petit orgue de Barbarie » en usage au XVIII^e siècle qui servait à « apprendre aux serins à chanter plusieurs airs » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. XV, 96). Mais pourquoi les serins auraient-ils besoin d'apprendre à chanter des airs en imitant le son de cet instrument ? Avant d'aborder cette problématique à l'exemple du tableau de Chardin, nous trouvons opportun de faire allusion à la dimension philosophique de la question, telle qu'elle apparaît dans *Le Rêve de D'Alembert* de Diderot. Celui-ci cite par ailleurs le nom de Vaucanson comme exemple du génie qui « se diversifie dans l'homme » : ce « machiniste » de renom figure aux côtés de trois autres génies, le géomètre D'Alembert, le musicien Grétry et le poète Voltaire⁸ (Diderot 1990 : 355).

L'allusion au rapport du serin et de la serinette s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la matérialité de l'âme et la possibilité de l'animation de la matière. Se mettant en scène lui-même en discutant avec D'Alembert, Diderot demande à ce dernier : « Et quelle autre différence trouvez-vous entre le serin et la serinette ? » (Diderot 1990 : 274). Le philosophe donne d'abord une réponse évasive à cette question, et s'engage dans une réflexion sur la sensibilité universelle de la matière qu'il illustre à l'aide des images, celle des cordes vibrantes du clavecin sensible et celle de la serinette. Diderot émet à ce propos la conjecture suivante : si l'on ajoutait à la machine à musique la sensibilité, celle-ci pourrait alors s'ériger en un modèle susceptible de représenter tous les êtres vivants :

Il n'y a plus qu'une substance dans l'univers, dans l'homme, dans l'animal. La serinette est de bois, l'homme est de chair. Le serin est de chair, le musicien est d'une chair diversement organisée ; mais l'un et l'autre ont une même origine, une même formation, les mêmes fonctions et la même fin (Diderot 1990 : 278).

L'idée du philosophe – selon laquelle le musicien et le serin ne diffèrent que par leur organisation – minimise, voire annule la différence entre l'homme et l'animal. Si le point de départ pour ce raisonnement analogique est le modèle général de la machine – qui remonte à Descartes –, Diderot en propose un usage particulier qui s'éloigne à bien des égards de la conception cartésienne (Le Ru 2003 : 105). Il pose notamment l'adéquation de ce modèle à la représentation de tous les êtres vivants et sentants lorsqu'il considère l'homme comme une variante du clavecin sensible et, en l'occur-

⁸ *Le Rêve de D'Alembert*, écrit en 1769, se compose de trois dialogues, dont le premier est intitulé « Entretien entre D'Alembert et Diderot », le second « Le Rêve de D'Alembert » et le troisième « Suite de l'Entretien ».

rence, de la serinette. Ces instruments servent à modeler une machine affective équivalant à l'organisme vivant, humain ou animal. Certes, c'est l'analogie du clavecin sensible – probablement en souvenir au clavecin oculaire du père Castel – que Diderot développe de manière plus détaillée, mais l'image de la serinette nous semble plus frappante, bien que cet instrument soit dépourvu de cordes vibrantes.

De fait, les philosophes matérialistes du XVIII^e siècle recourent souvent à des images poétiques, dont celle de la machine ou de l'animal, pour illustrer le fonctionnement du corps humain. Nous avons évoqué au début de cette étude une citation de La Mettrie qui condensait en une seule formule l'image de l'animal et de la machine. Mais qu'en est-il dès lors de l'imitation, celle qui est faite par l'oiseau et par la machine, au regard des arts ? Existe-t-il un rapport quelconque entre les réflexions philosophiques évoquées et les théories de l'imitation artistique du XVIII^e siècle ? Quant à la représentation picturale des instruments de musique, dont Diderot faisait un usage métaphorique dans *Le Rêve de D'Alembert*, il est en effet peu surprenant de voir que le clavecin figure sur les images beaucoup plus souvent que la serinette⁹. Même si à part la serinette, il existait d'autres types d'orgues mécaniques portatifs au XVIII^e siècle – des perroquettes et des merlines servant à l'« éducation » des perroquets et des merles –, ceux-ci n'étaient que rarement mis en image. Par la suite, nous nous concentrons sur la représentation de la serinette sur le tableau de Chardin et les conséquences que l'on peut en tirer dans une perspective esthétique.

Les vertiges de l'imitation : image de la serinette, imaginaire du son

Le recours à la serinette, cet instrument mécanique qui servait, par répétition, à apprendre des mélodies aux oiseaux de compagnie peut nous paraître à juste titre surprenant. Le tableau de Chardin témoigne pourtant de la popularité de cet instrument auprès des dames de la haute société du XVIII^e siècle. À propos de la mode de la serinette – et du serin qui est « éduqué » à l'aide de cet instrument –, on doit rappeler la tradition iconographique où l'image de l'oiseau s'interprète en général comme un symbole d'amour et celle de la cage renvoie à la captivité due à l'amour.

L'usage de la serinette comptait parmi les occupations distinguées des dames à cet âge d'or des machines musicales qu'était le XVIII^e siècle. Du point de vue de la dame, il s'agissait donc d'un amusement, mais qui était pour le serin captif une souffrance : il était contraint de chanter des airs qui lui ont été imposés par la serinette. Au sujet du serin – appelé aussi « serin des Canaries » –, les traités de l'époque soulignent que seuls les mâles chantent. Ils appellent leur femelle par leur chant, et leur prétendue « éducation » à l'aide de la serinette provoque alors artificiellement un chant d'amour (Démoris 2005).

⁹ Parmi les peintures françaises représentant le clavecin au XVIII^e siècle, la *Leçon de musique* de Jean-Honoré Fragonard (1769, Paris, Louvre) est sans doute la plus connue.



Jean-Siméon Chardin, *La Serinette*, 1750-1751, huile sur toile, 50×43 cm, Paris : Musée du Louvre¹⁰

La peinture de Chardin, *La Serinette* est en effet la première commande royale que l'artiste a reçue : commandé en 1750 par le directeur des Bâtiments du roi Lenormant de Tournehem, le tableau a été exposé au Salon de 1751. Il s'agit de l'un des derniers sujets de scènes de genre inventé par le peintre qui s'est retourné ensuite vers les natures mortes. Au sujet de cette peinture qui existe en plusieurs versions¹¹, nous insisterons ici sur les implications que suscite la représentation de la serinette au regard de l'imitation artistique.

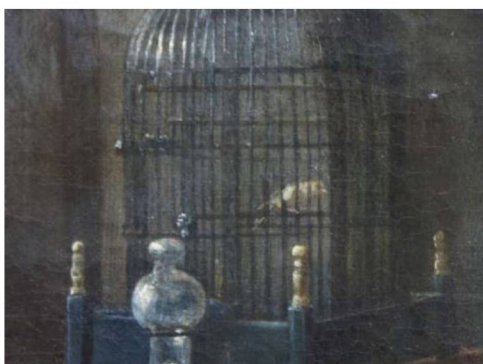
Mais avant de le faire, nous trouvons utile de rappeler brièvement quelques faits en rapport avec Chardin et le genre de sa toile. Si la représentation des objets de la nature inanimée est sa spécialité, à partir de 1733 environ, pendant une vingtaine d'années, il invente également des scènes de genre. Ce type de peinture met en scène des personnages en train d'exécuter les occupations apparemment insignifiantes de la vie quotidienne. Ces scènes anecdotiques révèlent un monde au repos où le temps semble s'arrêter. Cependant, dans l'univers silencieux des toiles de Chardin, des sons échappent parfois. Alors que ses natures mortes allégoriques, qui mettent en scène des attributs de la musique, sont silencieuses, *La Serinette* évoque le son, même si ce son est mécanique.

¹⁰ Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_-_The_Canary_-_WGA04773.jpg. Consulté le 25 janvier 2021.

¹¹ Le tableau a été acquis par le Louvre en 1985. Les autres variantes du même sujet ont été exécutées entre 1751 et 1753 et se trouvent actuellement à New York (The Frick Collection) et à Muncie (Indiana, à la Ball State University). (Chardin 1979 : 285-289)

Cette toile de Chardin est connue aussi sous le titre de *Dame variant ses amusements* ou encore de *L'Éducation d'un serin*. Le terme « amusement » dans le titre alternatif du tableau rapproche son sujet de celui des *Amusements de la vie privée* – une autre œuvre du peintre, exposée au Salon de 1746 –, qui montre également une dame seule. La dame de *La Serinette* se livre elle aussi à un amusement solitaire, l'« éducation » du serin. Cet amusement est pourtant moins innocent qu'il ne le semble au premier abord. Il renvoie à un point de vue nécessairement humain, qui se double d'une perspective féminine parce que c'est la dame, au regard impassible, qui actionne la manivelle de la serinette et dispense l'« éducation » au petit serin mâle. L'innocence de cette activité n'est alors qu'illusoire car elle signifie une contrainte pour l'oiseau qui imite malgré sa volonté. La charge érotique de la scène est fortement présente : le motif de l'oiseau à lui seul est porteur de connotations érotiques, et il en va de même pour la dame qui s'amuse avec l'« éducation » du serin, afin de chasser l'ennui.

Pour l'association de l'oiseau et du personnage féminin, les exemples les plus connus de la peinture française du XVIII^e siècle sont sans doute les tableaux de Jean-Baptiste Greuze qui montrent des jeunes filles pleurant la mort de leurs oiseaux. Mais contrairement aux *Pleureuses* de Greuze qui exhibent le corps de leur oiseau mort, le serin (vivant) est minuscule sur la scène de genre de Chardin. On ne peut que deviner sa présence à la vue de la petite tache jaune, à peine visible, cachée au fond la cage.



Jean-Siméon Chardin, *La Serinette*, 1750-1751, huile sur toile, 50×43 cm, Paris, Musée du Louvre (détail) (photographie : Katalin Bartha-Kovács)

La présence du serin est pourtant indispensable pour la mise en scène du rapport vertigineux qui s'établit entre les éléments de la représentation. Le vertige de l'imitation se produit en effet à plusieurs niveaux sur l'image : le chant de l'oiseau vivant a d'abord été enregistré pour que la serinette puisse l'imiter et, ensuite, c'est l'oiseau vivant qui imite, lors de son « éducation », le son de la machine¹². Si l'on poursuit la chaîne des analogies concernant les rapports complexes entre la nature et l'art, le

¹² Aurélie Gaillard parle à ce propos de « vertige spéculaire » (Gaillard 2013 : 406).

tableau *La Serinette* est l’imitation artistique d’une scène qui lui servait de modèle. Le peintre Chardin rend sur sa toile l’imitation par le serin de l’air joué par la serinette, et face à cette situation – l’imitation de l’imitation –, le spectateur se sent vite saisi par un sentiment de vertige...

À la lumière de la théorie de Du Bos, que devient le plaisir esthétique, et pour le spectateur, et pour la femme sur le tableau de Chardin ? L’effet que l’imitation de la machine par l’animal exerce sur l’auditeur d’aujourd’hui serait probablement perçu comme inquiétant, comme la torture de l’oiseau. Au XVIII^e siècle cependant, cette scène a été interprétée comme une sorte de loisir. La situation mise en scène cause donc du malaise au spectateur, mais il en va autrement pour sa représentation artistique : l’œuvre de Chardin est susceptible de lui procurer du plaisir.

En guise de conclusion

En tout état de cause, la situation représentée par le peintre se prête à une réflexion sur l’imitation artistique et implique une analogie avec les androïdes musiciens de Vaucanson. Mais alors que les automates du mécanicien imitaient le son du flûtiste humain, sur le tableau de Chardin, c’est le serin qui doit imiter le son de la machine. Il s’agit là d’un renversement du rapport entre l’être animé et la machine ou, en d’autres termes, d’un rapport chiasmatique entre les éléments de l’analogie.

Au lieu de donner une réponse concluante aux questions posées dans cette étude, nous préférons les laisser ouvertes et suggérer plutôt quelques pistes de réflexion. Nous avons proposé quelques horizons possibles sur les vertiges de l’imitation artistique, telle qu’elle a été entendue – théorisée et représentée – à l’époque dite classique. Ils permettent de reconsidérer les rapports entre l’homme, la machine et l’animal. Certes, au XVIII^e siècle, on est encore loin de l’idée d’une intelligence artificielle. Les inventions techniques datant de cette époque témoignent cependant de l’impressionnant progrès de la mécanique, ayant conduit à la création d’objets fantasmatiques, des automates qui étaient, pour les contemporains, sujets de réflexions philosophiques, mais aussi de rêves.

Que reste-t-il, aujourd’hui, de ces machines fabuleuses ? Aux yeux de l’homme du XXI^e siècle, sont-elles les symboles d’un rêve prométhéen ou paraissent-elles des cauchemars ? Au Musée des Arts et des Métiers à Paris sont exposées, à part les « machines volantes » suspendues à côté du pendule de Foucault, aussi des automates. Les androïdes musiciens qui se trouvent dans la « salle Vaucanson » fascinent et inquiètent en même temps, à cause de la ressemblance à leur modèle humain. Même de nos jours, les machines réalisées à l’âge des Lumières ne cessent d’impressionner et de susciter des questions qui sont toujours d’actualité : celles du mythe de l’animation de la matière, de la magie de l’imitation artistique et, aussi, de la création humaine.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences HDR
 kovacska@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée.

Chardin (1979). Catalogue d'exposition de 1979 au Grand Palais, Pierre Rosenberg (éd.), avec le concours de Sylvie Savina, Paris : Réunion des musées nationaux.

COTTOM, David (1999). « The Work of Art in the Age of Mechanical Digestion », *Representations*, n° 66, 52-74.

DÉMORIS, René (2005). « L'oiseau et sa cage en peinture », Christophe Martin et Catherine Ramond (dir.), *Esthétique et poétique de l'objet au XVIII^e siècle*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, Coll. « Lumières », n° 5, 29-47.

DIDEROT, Denis (1990 [1769]). *Le Rêve de D'Alembert*, in *Œuvres philosophiques*, Paul Vernière (éd.), Paris : Bordas, Coll. « Classiques Garnier », 257-385.

DOYON, André et Lucien LIAIGRE (1966). *Jacques Vaucanson, Mécanicien de génie*, Paris : PUF.

DU BOS, Jean-Baptiste (1993 [1719]). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris : ENSB-A.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1966-1967 [1751-1780]). Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert (dir.), Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag.

GAILLARD, Aurélia (2005). « Un monde de machines : l'objet inventé au XVIII^e siècle – réflexions à partir de quelques machines célèbres », Christophe Martin et Catherine Ramond (dir.), *Esthétique et poétique de l'objet au XVIII^e siècle*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, Coll. « Lumières », n° 5, 65-78.

GAILLARD, Aurélia (2013). « De la "possibilité du flûteur automate" (Helvétius) : les automates du XVIII^e siècle comme merveilles de substitution », Aurélia Gaillard, Jean-Yves Goffi, Bernard Roukhomovsky et Sophie Roux (dir.), *L'Automate. Modèle, métaphore, machine, merveille*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, Coll. « Mirabilia », 391-410.

JACOMY, Bruno (2007). « Automates et hommes-machines de la Renaissance à nos jours », Jean-Pierre Changeux (dir.), *L'Homme artificiel*, Paris : Odile Jacob, 27-38.

LA METTRIE, Julien Offray de (1748). *L'Homme-machine*, Leyde : Élie Luzac fils.

LE RU, Véronique (2003). « De la serinette à la tournette : l'ambivalence de la critique du mécanisme cartésien dans le *Rêve de D'Alembert* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 34, 99-110.

TROTTEIN, Serge (2015). « L'esthétique paradoxale de Du Bos », Daniel Dauvois et Daniel Dumouchel (dir.), *Vers l'esthétique : penser avec les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris : Hermann, 49-63.

VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ, Eva (2012). « Un "étranger métallique" ou comment apprivoiser une machine ? », *Romanica Olomouciensia*, n° 24, 143-150.

ZARKA, Yves Charles (2013). « De l'homme-machine à la machine post-humaine : la vision machinique du monde » (éditorial), *Cités*, n° 55, 3-8.