



ANDREA COSTA

## APPROCHES DE LA STYLISTIQUE LEIBNIZIENNE: L'ICONOLOGIA DE CESARE RIPA ET LES *EXEMPLA* ROMANESQUES

**ABSTRACT:** This paper examines the contemporary approaches to the study of Leibniz's philosophical style and focuses on how they share a conception of style, descending from the romantic tradition. The article discusses the baroque fable Leibniz uses in closing his *Essays of Theodicy*, and analyses the problems raised by the use of allegoric and symbolic repertoires – such as Cesare Ripa's *Iconologia* – considered as privileged instruments to convert figures of speech into their denotative equivalent. Then the paper examines the attempt, on behalf of certain commenters, of searching for punctual correspondences between literary *exempla* in Leibniz's writings and his theory on *series rerum* and possible worlds. In conclusion it will be stressed that the researcher could benefit from an alternative method of analysis pertaining to the literary stylistics.

**RÉSUMÉ:** L'article se propose d'examiner certaines des approches contemporaines les plus significatives sur l'étude de la stylistique philosophique et souligne leur dépendance commune à une définition du style fortement influencée par la théorisation littéraire de l'époque romantique. En premier lieu, l'article se concentre sur la fable baroque par laquelle Leibniz termine son *Essay de Théodicée*, et analyse les problèmes dérivants de l'utilisation de répertoires symboliques – comme l'*Iconologia* de Cesare Ripa – vus comme des outils capables de restituer l'équivalent dénotatif des tropes. L'article examine ensuite la tentative de certains commentateurs d'instituer une correspondance ponctuelle entre les *exempla* littéraires leibniziens et la théorie du philosophe concernant les séries *rerum* et les mondes possibles. En conclusion, l'article fait référence à une possible approche alternative avec la stylistique philosophique, grâce à l'utilisation des certaines techniques analytiques propres à la stylistique littéraire.

**KEYWORDS:** Leibniz; *Iconologia*; Argenis; Theodicy; Stylistics; Metaphor; Allegory; Tropes; Tales; Rhetoric

LPh 1, 2013

ARTICLES

Dans un célèbre article de 1920 consacré à la théorie de l'art d'Alois Riegl, le jeune Erwin Panofsky s'arrête sur les présupposés épistémologiques qui en constituent le fondement et note que "es ist der Fluch und der Segen der Kunstwissenschaft, daß ihre Objekte mit Notwendigkeit den Anspruch erheben, anders als nur historisch von uns erfaßt zu werden".<sup>1</sup> Loin d'être un aspect caractéristique confiné aux seuls arts plastiques, cet espèce de "provvida sventura" semble au contraire se manifester de manière inéluctable dès que les objets d'étude de disciplines les plus variées se montrent capables d'exhiber une valeur formelle potentiellement concurrentielle par rapport à leur sens historique.

On ne pourra pas non plus s'étonner si la gestion d'un tel *Anspruch der Objekte* s'avère plus problématique précisément dans les domaines de recherches qui – à la différence de l'histoire de l'art ou de la critique littéraire – n'ont commencé à accorder une valeur heuristique à ces aspects qu'à une époque relativement récente, aspects que le même article définit comme "die Summe oder Einheit der in demselben zum Ausdruck gelangenden, es formal wie inhaltlich von innen heraus organisierenden schöpferischen Kräfte bezeichnen sollte".

Parmi les disciplines qui se sont essentiellement consacrées à l'expérimentation de diverses approches de modélisation de ces instances formelles, l'histoire de la philosophie occupe, sans aucun doute, une place de choix. À la fin des années 1960 par exemple, Gilles-Gaston Granger a fourni une contribution fondamentale à la réflexion méthodologique sur l'étude des aspects stylistiques des textes scientifiques. Dans la conclusion du sixième chapitre de son œuvre pionnière *Essai d'une philosophie du style*, Granger expliquait comment l'analyse stylistique pourrait être appliquée à l'histoire de la philosophie :

on pourrait concevoir l'histoire de la philosophie comme une stylistique, analysant dans chaque œuvre les systèmes de signification que le philosophe organise, juxtapose ou hiérarchise, dans leurs rapports à une expérience personnelle ou

---

<sup>1</sup> E. Panofsky, "Der Begriff des Kunstwollens", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 14, 1920, p. 321-339, p. 321.

collective dont la reconstitution représente l'aspect spécifiquement historique de la tâche d'historien de la philosophie.<sup>2</sup>

Bien que moins disposées à revendiquer ouvertement les présupposés théoriques sur lesquels ils s'appuient, les études plus récentes ne semblent pas se détacher de manière substantielle de cette approche, dont le fondement reste la conviction que les phénomènes stylistiques ne sont pas distribués dans le texte à égale mesure mais se condensent au contraire principalement dans certaines "régions" bien définies sur lesquelles l'interprète devra focaliser son attention. On retrouve l'exemple le plus explicite de cette pratique dans les travaux se réclamant de la dite "conception interactive" de la métaphore. Issue de la théorisation de Max Blach, à son tour grandement redevable des réflexions d'Ivor Armstrong Richards, cette conception est la base des recherches de Mary Hesse sur l'analogie, des essais compris dans la *miscellanea* éditée par Sheldon Sacks et des écrits venant d'auteurs comme Wheelwright, Olson, Leatherdale et Jones.<sup>3</sup> D'autres études qui n'accordent pas à l'analyse tropologique un rôle privilégié et qui renoncent aux techniques analytiques proposées par la nouvelle métaphorologie, ne manifestent pas moins cette tendance à "régionaliser" le phénomène stylistique et à rechercher un "système de conversion" à même de traduire en termes purement dénotatifs tous les aspects textuels normalement dévolus au champ de l'analyse esthétique.

---

<sup>2</sup> G.G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Collin, 1968, p. 302. Le modèle analytique proposé par Granger est fondé sur une définition du style entendu comme une "modalité d'intégration de l'individuel dans un processus concret qui est travail". Selon la conception de Granger, tout acte expressif résulte en fait d'une forte tension interne entre l'individualité du locuteur et ses exigences d'objectivation. Le corrélat phrastique de cette tension se manifesterait ainsi dans une sorte de "polarisation" des phénomènes stylistiques. Ceux-ci émergent donc majoritairement dans certaines "régions" précises de la phrase, là où la linéarité du message apparaît brouillée. Les "zones" restantes, considérées comme stylistiquement plus pauvres, ont elles pour devoir d'incarner l'inévitable "reste" d'objectivité.

<sup>3</sup> Cf. M. B. Hesse, *Models and analogies in science*, London, Sheed & Ward, 1967, S. Sacks (éd.), *On Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 1978, P. Wheelwright, *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1962, W.H. Leatherdale, *The Role of Analogy: Model and Metaphor in science*, Amsterdam-Oxford, North-Holland, 1974, R. S. Jones, *Physics as Metaphor*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

Le présent article se propose de mettre en évidence en quoi l'acceptation – plus ou moins explicite – de tels présupposés limite considérablement l'efficacité des stratégies analytiques élaborées pour étudier les aspects stylistiques du discours philosophique.

§1. Outre les postulats cités ci-dessus, les différentes approches à l'analyse stylistique expérimentées au cours de ces dernières années semblent avoir également en commun un trait particulier, à savoir la tendance à identifier le champ d'exercice privilégié qui lui est propre dans les écrits leibniziens. La prose élégante et recherchée du philosophe de Hanovre, où une isocolie intense arrive à cohabiter avec une certaine propension pour la *variatio*<sup>4</sup>, semble en effet propice à la stimulation des appétits herméneutiques des commentateurs dans des proportions bien plus larges que celle de tout autre philosophe de l'époque moderne. Face à l'intérêt toujours croissant pour les aspects formels des écrits leibniziens, la *Leibniz Forschung* a elle aussi dû s'adapter et créer ainsi un nouvel espace parmi les nombreux thèmes de recherches qui peuplent sa bibliographie déjà très vaste. Si quelqu'un voulait, en suivant le modèle tracé par Fontenelle pour son Pays de la Littérature, s'amuser à dessiner une *Carte du Tendre* des études leibniziennes, il devrait désormais reconnaître l'existence d'une région, cachée entre le Marquisat de la Dynamique, la Comté de la Métaphysique et l'ilot de la Combinatoire,

---

<sup>4</sup> Une comparaison systématique entre le latin de Leibniz et celui, beaucoup moins fluide, de Spinoza révélerait plus clairement encore l'adhésion aux modèles narratifs à partir desquels les deux auteurs ont formé leurs compétences linguistiques, à savoir respectivement Live et Tacite. On retrouve presque intégralement chez Leibniz, qui précisément apprit très jeune le latin sur un Live illustré en autodidacte, cette alternance narrative de *lactea ubertas* (selon la définition de Quintilien *Inst.* X I 32), *variatio* et *pathos*, caractéristique du style livien. Il existe déjà une vaste littérature sur les calques de Tacite chez Spinoza, cf. par exemple: O. Proietti, "Adulescens luxu perditus: classici latini nell'opera di Spinoza", *Rivista di filosofia neoscolastica*, 2, 1985, p. 210-257, F. Akkerman, *Studies in the Posthumous Works of Spinoza*, Groningue, Rijksuniversiteit te Groningen, 1980; Id., "Le caractère rhétorique du *Traité théologico politique*", *Spinoza entre Lumières et Romantisme*, Fontenay, 1985 et le plus récent P.F. Moreau, *Problèmes du spinozisme*, Paris, Vrin, p. 26-32.

pouvant aisément être définie comme le marécage de la narratologie leibnizienne.<sup>5</sup>

Originellement réservée uniquement aux célèbres métaphores du philosophe, la recherche à tout prix d'un sens secret et sciemment dissimulé a progressivement investi tous les tropes leibniziens.

La fameuse allégorie avec laquelle Leibniz clôt ses *Essais de Théodicée* en constitue un exemple particulièrement emblématique. Longtemps considérée comme un trope continu,<sup>6</sup> l'allégorie est la figure par excellence insidieuse car, par son apparition même, elle invite et dans le même temps fuit toute interprétation univoque. Historiquement, cette figure allégorique a été considérée sous deux angles divers. Or chacune de ces perspectives cache un "piège" interprétatif spécifique, ce qui en fait une figure particulièrement sournoise : celui qui réussirait à ne pas tomber dans le premier piège parviendrait difficilement à échapper au deuxième. Dans la plupart des cas, en vérité, on demeure empêtré dans les deux.

Si l'allégorie est simplement vue comme une série continue de figures microstructurales, son interprétation dépend alors, d'une certaine manière, de la "somme" des signifiants de chaque trope la composant. Elle peut, en revanche, être considérée comme une figure macrostructurale indépendante, construite *à partir* d'un ensemble de figures microstructurales organisées en série. C'est la position qui domine actuellement la stylistique contemporaine, exprimée pour la première fois par Tzvetan Todorov dans un article célèbre.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Cf. par exemple le récent D. Berlioz-F. Nef (eds), *Leibniz et les puissances du langage*, Paris, Vrin, 2005 : trois au moins des vingt articles qui composent le volume sont entièrement dédiés à des questions stylistiques, et presque tous les autres y ont indirectement traité. Un développement approfondi de la question a été présenté plus récemment par C. Marras, *Metaphora translata voce. Prospettive metaforiche nella filosofia di G. W. Leibniz*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2010.

<sup>6</sup> VS, p. 9.

<sup>7</sup> T. Todorov, "Problèmes actuels de la rhétorique", *Le Français moderne*, 3, 1975, p. 194-201 [L'argumentation de Todorov est reprise et intégrée par Molinié dans G. Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 122, où l'on lit : "Surtout – et c'est le point important, essentiel pour notre propre théorie – les propos allégoriques sont toujours susceptibles d'être lus non allégoriquement, alors que ce serait impossible s'il s'agissait d'une construction

Dans ce cas, l'idée que la série de tropes composant l'allégorie, doive être lue en fonction de la totalité macrostructurale lui donnant vie, encourage une lecture des éléments selon une perspective non plus métaphorique mais désormais symbolique. Ceci n'améliore pas sensiblement la situation de l'interprète. Dans la plupart des cas, celle-ci se trouve même aggravée, notamment si l'on décide de confirmer sa propre clé interprétative en se servant des répertoires médiévaux, de la renaissance ou du XVII<sup>e</sup> siècle, créés pour rendre compte de la plurivalence expressive du symbole.

La fable baroque du palais des destins semblerait offrir plusieurs avantages, puisque Leibniz lui-même, suivant les enseignements hypercodifiés de la rhétorique classique, fournit des efforts remarquables pour peupler le récit d'au moins trois voix actantielles qui assument, à tour de rôle, le devoir de *docere*, intervenant là où l'histoire excède dans le *delectare* ou dans le *movere*. Ce rôle est principalement confié à Athéna et, même dans les cas plus rares où un passage parvient à éviter la pédanterie clarificatrice de la déesse *γλαυκῶπις*, un autre actant intervient immédiatement pour le recueillir et l'expliquer. Cette volonté didactique s'avère pour le moins atypique dans le contexte d'une fable allégorique : le résultat en est que pour le lecteur des paragraphes 413-417 de la *Théodécée* il ne reste pas grand-chose à interpréter. Après ce triple acharnement herméneutique, il ne sera possible à la fin du récit que de compter deux éléments véritablement ambigus, au point que, face à un tel résultat, le choix leibnizien de recourir à une transposition tropique semble somme toute superflu. Parmi ces "rescapés", on compte donc les remèdes prodigués par la Déesse pour permettre à Théodore d'assister à

---

purement tropique. Ce deuxième argument, irréfutable, amène à conclure à l'existence d'une détermination proprement macrostructurale, irréductible au système microstructural, et véhicule d'une spécification sémantique originale. Le caractère d'un discours allégorique est justement d'être lisible non allégoriquement : ainsi d'une grande partie de la littérature médiévale (à tel point qu'on peut renverser la problématique : faut-il vraiment envisager une lecture allégorique ?), ainsi de l'ensemble littéraire classable sous l'appellation *contes moraux* (...). Il n'y a pas d'allégorie sans support microstructural, mais cette belle figure macrostructurale ne se réduit pas à ses composantes".

la vision, c'est-à-dire : le *rameau d'olivier*<sup>8</sup> et la *liqueur divine*.<sup>9</sup> Il ne faudra toutefois pas se laisser abuser : malgré leur apparente inconsistance, ces objets sont tout sauf inoffensifs. Dans n'importe quel autre contexte en effet, la caractérisation de la divinité par le biais d'attributs spécifiques serait considérée comme un élément accessoire et négligeable qui, en tant que caractéristique d'un style formulaire déjà prévu dans le ton *classicheggiante* de la fable, semble automatiquement justifié par le contexte. Mais parce que l'on se trouve à l'intérieur d'une allégorie, il est plutôt normal que cette solution semble réductrice. Le fait en outre, que les deux attributs divins soient les seuls éléments qui échappent à l'auto-interprétation leibnizienne, ne fait que les rendre encore plus provocateurs et suspects aux yeux des commentateurs. Comme toute allégorie, la fable des *Essais* ressemble à un défi lancé à ses lecteurs.

Certains commentateurs ont voulu le relever<sup>10</sup> en se servant de l'*Iconologia* de Cesare Ripa, arme à double tranchant par excellence. La recherche d'éléments textuels sur lesquels expérimenter la capacité de l'*Iconologia* à restituer la valeur des éléments allégoriques, conduit inévitablement aux uniques images que Leibniz n'a pas interprété lui-même et l'on se trouve ainsi face aux soutiens offertes par Athéna et à la symbolologie qu'elles sous-tendent. En ce qui concerne le rameau d'olivier, on peut lire dans l'*Iconologie* :

È Comune opinione che gli Antichi nell'immagine di Minerva con l'Uliva appresso volessero rappresentare la Sapienza, secondo il modo che era conosciuta da essi, et però finsero che fosse nata dalla testa di Giove, come cosa conosciuta per molto più perfetta (non sapendo errare in cosa alcuna) di quel che comporta la potenza dell'huomo, et fingevano che avesse tre teste, per consigliare altrui, intender per sé et operare virtuosamente, il che più chiaro si comprende per l'Armatura et per l'Asta, con le quali si resiste agevolmente alla forza esteriore d'altrui, essendo l'huomo fortificato in se stesso, et si giova a chi è debole et

---

<sup>8</sup> ET, p.359.

<sup>9</sup> ET, p.362.

<sup>10</sup> Cf. par exemple l'interprétation intéressante donnée par R. Diodato, "Narrazione e teodicea. Nota su un racconto di Leibniz", in Franco De Capitani (éd.), *Vigilantia silentiosa et eloquens. Studi di filosofia in onore di Leonardo Verga*, Milano, Franco Angeli, 2001, p. 63-76.

impotente, come si è detto in altro proposito. (...). Il Ramo dell'Uliva dimostra che dalla Sapienza nasce la pace interiore et esteriore, et però ancora interpretano molti che il Ramo, finto necessario da Virgilio all'andata di Enea a i campi Elisii, non sia altro che la Sapienza, la qual conduce et riduce l'huomo a felice termine in tutte le difficoltà.<sup>11</sup>

En choisissant de retenir cette équivalence, on arrive ainsi à la conclusion que, dans le récit leibnizien, l'olivier signifie paix, perfection et gloire de Dieu et, d'après la tradition chrétienne, rédemption et réconciliation entre homme et Dieu. Le problème est que l'*Iconologia* enregistre pour un même objet une telle multitude de sens qu'il paraît raisonnable de se demander, à la fin de la liste, s'il existe encore quelque chose que ce végétal un peu trop "loquace" ne soit pas en mesure de représenter. Parmi ces innombrables sens, Ripa évoque en effet également : la Septième Béatitude, la Bonne Renommée, la Clémence, la Concorde, la Conservation, la Grâce Divine, la Modestie et l'Immodestie, la Mansuétude, la Miséricorde, la Paix, le Gouvernement de la République, la Raison, la Santé, la Sécurité, la Victoire et même l'Embonpoint. Il y en a assez pour satisfaire tout type d'interprétation, que l'on veuille attribuer une valeur symbolique au seul rameau ou que l'on choisisse d'investir le couple "Minerve/attribut caractérisant" d'une fonction signifiante collective. Dans ce deuxième cas, on pourrait choisir par exemple le Gouvernement de la République ou la Paix. Ainsi, celui qui veut voir dans la fable des *Essais* une référence à l'irénisme leibnizien pourrait, sans même avoir besoin de changer de répertoire symbolique, soutenir que pour préparer Théodore à franchir le seuil du palais des destins, Athéna a dû lui transmettre un tempérament plus pacifique et docile. Cette interprétation ne tarderait pas à trouver confirmation dans le texte de Ripa, corrélé à l'immanicable référence au Teucride :

L'Uliva si dà in segno di pace, per unita testimonianza de gli antichi e de i moderni; così leggiamo ch'Enea essendo per smontare nelle terre di Evandro in

---

<sup>11</sup> C. Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi, da Cesare Ripa, ... opera non meno utile che necessaria à poeti, pittori et scultori per rappresentare le virtù, virtù, affetti et passioni humane*, Roma, heredi di Gigliotti G., 1593, In-4, p. 246.

Italia, per assicurare il figliuolo del Re che sospettoso gli veniva incontro, si fece fuori con un ramo d'ulivo in mano et il giovane subito si quietò, oltre ad infinitissimi altri esempi, per li quali tutti basti questo. Il premio di costoro è l'essere del numero de' figliuoli di Dio.<sup>12</sup>

Celui qui au contraire, choisissant uniquement le rameau d'olivier, voulait chercher dans l'écrit leibnizien une allusion à la Grâce et peut-être un éventuel clin d'œil au primat de la confession luthérienne, ressentirait une satisfaction plus grande encore en notant que, dans une des occurrences de *l'Iconologia*, la plante est accolée à un objet pouvant évoquer la liqueur divine :

Il ramo dell'Ulivo significa la pace che in virtù della gratia il peccatore riconciliatosi con Dio sente nell'anima. La Tazza ancora dinota la gratia, secondo il detto del Profeta: "Calix meus inebrians, quam præclarus est." Però vi si potranno scrivere quelle parole "Bibite et inebriamini", perché chi è in gratia di Dio sempre sta ebro delle dolcezze dell'amor suo, perché questa ubriachezza è si gagliarda et potente che fa scordar la sete delle cose mondane et senza alcun disturbo dà la perfetta et compita satietà.<sup>13</sup>

Enfin, il est impossible de négliger un des sens les plus diffus et courants de l'olivier, la Victoire, réutilisable pour projeter sur l'allégorie d'autres sens encore :

Che l'Uliva significhi Vittoria ne sono presso a gli antichi molti testimonii et in particolare presso a Pindaro, il quale dice che Hercole, giunto che fu d'Ida di Creta in Elide, vi piantò un bosco d'Ulivi, dedicando a' vittoriosi.<sup>14</sup>

Naturellement, nous pouvons avancer des considérations analogues pour la liqueur divine qui a été interprétée, grâce à *l'Iconologia*, comme une référence au *sanguis Christi*. Mais si le répertoire de Ripa légitime sans nul doute cette interprétation, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit seulement d'un des signifiés potentiellement producteurs de sens, sélectionné par les commentateurs dans une véritable forêt de brocs, fioles, amphores, ampoules, cruches, carafes et aiguières (contenant

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 234.

toutes sortes de liquides, liqueurs, fluides, lotions et humeurs) proposées par l'*Iconologia*. Parmi les équivalences possibles, les interprètes ont la possibilité – même en ne voulant se limiter qu’aux occurrences les plus explicites – de choisir entre Grammaire, Ruse, Litige, Modération, Trahison, Actions Vaines et Vie Active.<sup>15</sup>

§2. Une approche différente a été suivie par Paul Rateau dans un article de 2004.<sup>16</sup>

L’attention de l’auteur est ici adroitement déplacée du champ des figures microstructurales à celui des figures macrostructurales. Rateau décide en effet de se concentrer sur les *exempla* leibniziens et de ne sélectionner, au sein de cette vaste palette, que ceux qui se réfèrent à des œuvres littéraires ou à des personnages fictifs protagonistes de romans.

Après une brève évocation de divers témoignages attestant la familiarité de Leibniz avec les genres romanesque et de la fable, l’auteur s’applique à explorer le rôle occupé par cette dimension narrative dans la réflexion du philosophe, en développant son analyse sur trois perspectives différentes mais profondément liées : la “*fiction comme possible*”, la “*fiction dans la connaissance et comme connaissance*” et “*l’art comme modèle pour penser l’harmonie*”. Rateau révèle en quoi la fiction littéraire représente pour Leibniz un exemple privilégié de distinction du réel et du possible, ce qui est indéniable si l’on considère la fréquence avec laquelle le philosophe recourt aux citations de titres et personnages romanesques lorsqu’il se trouve dans l’impératif d’exhiber un modèle de possible non réalisé. En revanche, la tentative de déduire, à partir des *exempla* leibnizien, une série de lois de projection, capables de rendre compte de l’attitude du philosophe vis-à-vis de la fiction et de la narrativité en général, est plus problématique.

La volonté de faire dériver une théorie de la narrativité leibnizienne à partir de sa *praxis* narrative, conduit Rateau à affirmer que pour Leibniz “*le recours à la fiction ne relève pas seulement d’un souci formel et didactique (divertir,*

---

<sup>15</sup> Ripa, *Iconologia...*, *op.cit.*, dans l’ordre : p. 112, p. 133, p. 153, p. 269, p. 277.

<sup>16</sup> P. Rateau, “Art et fiction chez Leibniz”, *Les cahiers philosophique de Strasbourg*, 18, 2004, p. 116-148.

*plaire, convaincre en rendant sensibles des vérités abstraites)*”<sup>17</sup> Les difficultés dérivant d’une telle perspective émergent plus clairement encore lorsque la question est analysée en relation à ces critères moraux et métaphysiques qui, en se traduisant en principes esthétiques, orientent les choix leibniziens :

La fiction romanesque est possible, en tant qu’elle est intelligible et soumise au principe de contradiction. Mais aussi en tant qu’elle respecte le principe de raison : il faudra écarter les textes qui représentent des chimères, telles que l’indifférence d’équilibre, qui viole ce principe en supposant une action faite sans raison, c’est-à-dire un effet sans cause ; ce que l’on pourrait trouver chez “une personnage de roman ou un don Juan”, mais pas dans la fiction raisonnable, genre littéraire qui a les faveurs de Leibniz. Outre les règles poétiques et les conditions logiques de non-contradiction et de raison auxquelles ce genre doit satisfaire, il faut ajouter une condition d’ordre métaphysique et moral : la fiction devra décrire le monde tel qu’il est ou tel qu’il pourrait être (par extrapolation), et non prétendre exposer un monde meilleur que le nôtre (par exemple un univers sans mal). Car l’utopie qui dévalorise notre monde par ignorance de son excellence n’est pas seulement fausse (comme toutes les fictions), mais mensongère et nuisible du point de vue pratique, puisqu’elle nous rend mécontents de la Providence.<sup>18</sup>

Selon Rateau, ce critère esthétique, lui-même fondé sur un principe didactico-moral disposer, agence en même temps une axiologie des sous-genres narratifs qui trouve en son point le plus élevé la fiction plus vraisemblable, c’est-à-dire celle qui s’avère plus cohérente avec le principe de raison suffisante et avec l’excellence de la *series rerum* actualisée dans notre monde. Il est donc naturel de se demander ce qu’il est censé y avoir au point le plus bas. Logiquement, à ce niveau infime, l’on devrait rencontrer des œuvres de fiction qui décrivent des mondes exempts du principe de non-contradiction, ce qui n’est pas moins problématique du point de vue strictement narratif. En peuplant un texte de “coupoles carrés” et “d’illustres inconnus”, on n’obtient pas des descriptions immorales et aberrantes de conditions logiques inédites,

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 122. La citation leibnizienne est tirée de *Remarques sur le livre de l’origine du mal*, ET, p. 387.

mais simplement des oxymores et des caractérisations non pertinentes. Il s'agit, de notre point de vue, de la question essentielle : une fiction narrative, considérée uniquement en tant qu'expression d'un monde possible, ne se distingue pas substantiellement de n'importe quel autre énoncé contre-factuel. Pour distinguer un récit romanesque d'une simple proposition hypothétique, deux aspects sont fondamentalement requis, tous deux attribués à l'univers de l'évocation : le registre linguistique utilisé et le degré d'explicitation des éléments impliqués dans une *serie rerum* alternative. En ce qui concerne le langage fictionnel – celui qui en dernière analyse nous permet réellement de qualifier une narration comme telle et de la distinguer d'une série plus longue d'énoncés hypothétiques – celui-ci investit transversalement tous ces sous-genres en entraînant avec lui son arsenal de métaphores, d'oxymores et de paradoxes. C'est donc sur le plan linguistique, et non narratif, que la violation du principe de non-contradiction peut être, sinon signifiée, du moins suggérée.<sup>19</sup>

Les contradictions logiques en stylistique ont un nom : il s'agit simplement de ces figures microstructurelles indispensables à la constitution et même à la simple identification de tout contexte narratif, indépendamment de la position occupée dans le système axiologique leibnizien. En un certain sens, on pourrait dire que même le monde des narrations est atteint par son “mal métaphysique” propre.

Comme l'article de Rateau le souligne très bien, en ce qui concerne le second aspect, les mondes possibles décrits dans les récits ne sont pas tous équivalents et, en tant que possibles, tendent à l'existence dans des proportions variées, selon le degré de perfection et le niveau de *plenitudo* essentielle qu'ils sont à même d'exprimer. Toutefois, on le sait, même une simple proposition hypothétique exprime un monde possible :

---

<sup>19</sup> Ce n'est en effet pas un hasard si Giovan Battista Marino est contraint, pour insérer dans l'*Adone* les célèbres vers entièrement construits sur un jeu d'oxymores, à abandonner momentanément tout développement narratif possible : cf. G. B. Marino, *Adone*, VI 173-174: “Volontaria follia, piacevol male / stanco riposo, utilità nocente / disperato sperar, morir vitale / temerario dolor, riso dolente: / un vetro duro, un adamante frale / un'arsura gelata, un gelo ardente / di discordie concordi abisso eterno / paradiso infernal, celeste inferno”.

même en en désignant qu'une portion infime, ce monde pourrait impliquer un niveau de perfection et de plénitude essentielle supérieur à celui explicité dans un roman volumineux. L'avantage que les narrations conservent malgré tout, dérive précisément de leur capacité de *docere* et de *delectare*, en mettant *ante oculos* et en dynamisant des concepts qui, dans d'autres contextes stylistiques, devraient au contraire être transmis en sacrifiant sur l'autel de la rigueur et de la précision toute prétention à l'acuité expressive. Cet aspect est également abordé indirectement par Rateau lorsqu'il affirme que :

Un obstacle à l'identification de la fiction à un monde possible demeure : chaque roman n'est toujours que l'expression partielle, incomplète d'un monde, parce qu'il ne comprend qu'un nombre fini d'événements et de personnages. L'artiste peut cependant pallier cette déficience en figurant l'infini et la complétude, par la multiplication des histoires, des personnages, des références à des temps et des lieux différents.<sup>20</sup>

Il s'agit en pratique d'un artifice stylistique solidement enraciné dans les enseignements de la rhétorique classique les plus rebattus. Tout comme l'homérique bouclier d'Achille, un roman tel que la *Durchleuchtige Syrerinn Aramena* d'Anton Ulrich von Brauscheweig réussit, grâce à la multiplication de personnages et de situations, à suggérer l'exhaustivité d'un monde. Cependant, Rateau admet lui-même :

Le roman pourrait donc suggérer l'exhaustivité d'un monde, dans une expression évocatrice (au sens leibnizien du rapport constant et réglé entre deux termes ou ensembles) et non exactement mimétique.<sup>21</sup>

Ce qui est, précisément, ce que la rhétorique se donne pour but de faire.

En réalité, en gardant comme acquis la validité des points fondamentaux identifiés par Rateau, il nous semble que l'attitude de Leibniz vis-à-vis de la fiction est somme toute relativement informelle et que cette absence de systématisme s'avère, au fond, le principal élément commun à la production "littéraire" leibnizienne et à ses orientations

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 124.

dans l'identification de modèles narratifs exemplaires. Pour le premier aspect, Rateau écrit :

Le recours de Leibniz aux fables dans ses propres textes philosophiques peut être éclairant. Certes, le procédé n'est pas original en lui-même, puisqu'il suit une certaine tradition philosophique (les dialogues platoniciens finissent souvent par un mythe). Le but n'est jamais seulement de rendre vivant le propos, d'égayer la lecture ou de rendre sensible une vérité complexe. Chez Leibniz (comme chez Platon), le procédé n'est pas extérieur au propos lui-même : la fiction ou le mythe exprime la vérité (selon un certain rapport), de manière certes imparfaite, mais mieux que le discours philosophique qui se trouve pris en défaut. La fiction rappelle que la vérité est l'objet d'une contemplation, réservée pour l'essentiel à l'autre vie. Que dit en effet la fable ? au-delà de l'échange d'arguments qui fait pencher la balance de Thémis et qui conduit à l'absolution de Deucalion et de Pyrrha, c'est la vision de l'harmonie universelle qui met définitivement fin au procès, en écartant les derniers doutes des bienheureux sur la justice de Dieu. Au-delà du discours, la contemplation est ce qui emporte définitivement l'adhésion : elle est la fin de la théodicée, au sens d'un terme (point final et accomplissement) auquel la réflexion est ramenée. La théodicée, comme entreprise rationnelle (discursive), s'arrête au jugement de la balance de Thémis et ne peut aller plus loin qu'en s'achevant sur une fable figurant la contemplation, c'est-à-dire en devenant elle-même fiction.<sup>22</sup>

Il s'agirait donc d'un procédé qui rappelle la pratique des *koan*, ces très courtes narrations nées vers le IX<sup>e</sup> siècle au sein du buddhisme Chán.<sup>23</sup> Construites sur des brefs paradoxes visant à susciter la méditation ou sur des micro-dialogues aporétiques entre un maître et son disciple, le sens des *koan* ne réside non pas dans leur signification mais bien dans la potentialité mimétique qu'ils sont à même de démontrer face à cet "abîme lumineux" qui s'ouvre au delà des lisières étroites du langage. Une telle interprétation comporte plusieurs difficultés, parmi lesquelles, l'incohérence par rapport à l'entreprise théologico-rationnaliste de Leibniz est bien la moins importante.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 133

<sup>23</sup> Cf. T. G. Foulk, *The Form and Function of Koan Literature: A Historical Overview*, in Steven Heine, Dale S. Wright (eds), *The Koan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 15-45.

En premier lieu, la décision de mimer l'harmonie universelle avec une œuvre d'art apparaît comme trop contraignante pour pouvoir être affrontée avec un répertoire comme celui du philosophe, c'est-à-dire composé essentiellement d'histoires recyclées. Il est en outre nécessaire de considérer le fait que, parmi les récits empruntés par Leibniz, on ne trouve pas seulement les constructions grandioses de Valla, d'Ovide et de Platon mais également les historiettes agiographiques de Jacopo da Varazze. Quant aux microstructures, les innombrables citations ovidiennes qui servent de contre-points aux textes leibniziens pourraient éventuellement garantir un certain "sublimité" (même s'il est légitime de supposer qu'aux yeux des austères représentants de l'école atticiste du XVII<sup>e</sup> celles-ci représenteraient plutôt une source de bile que de méditation). Dans le corpus leibnizien cependant, leur utilisation n'est pas confinée aux seuls passages narratifs.

En deuxième lieu, il serait légitime de s'attendre de la part de Leibniz à un usage moins parcimonieux d'un moyen d'expression tellement puissant qu'il permet de "montrer", même partiellement, l'harmonie universelle. En l'absence d'une démonstration des vérités contingentes, la possibilité de proposer un ersatz contemplatif du principe harmonieux qui le gouverne ne serait, finalement, pas si méprisable, même dans d'autres domaines que celui de la théodicée. Il est surtout surprenant qu'un artifice utilisé dans un sens si éloigné des principes de la rhétorique soit si souvent adopté selon une *dispositio* qui ne se détache, elle, absolument pas de ce que ces mêmes principes prescrivent.

*Infine*, la conception de la narration décrite par Rateau est – et c'est là l'aspect le plus important – substantiellement étrangère à la production littéraire occidentale, du moins à l'époque de Leibniz. Même la littérature néoplatonicienne sur l'*analogia entis* ou la narration mystique médiévale, c'est-à-dire les deux typologies stylistiques qui sembleraient en première instance correspondre le mieux au profil d'un précédent possible, s'avèrent en réalité suivre des principes différents. Sans aucun doute, le pseudo-Denys Aréopagite réserve à la divinité des caractérisations comme *ὑπέρφωτον ἐγκεκάλυπται τῆς κρυφιομύστου σιγῆς γνόφον* ou

ὑπέρφωτον εὐχόμεθα γνόφον<sup>24</sup> et fonde cet usage sur la conviction que chaque terme et chaque rapport logique appartenant au langage se révèle totalement inadéquat pour l'expression de la grandeur de Dieu. D'où la question :

Καὶ μὴν, εἰ κρείττων ἐστὶ παντὸς λόγου καὶ πάσης γνώσεως καὶ ὑπὲρ νοῦν καθόλου καὶ οὐσίαν ἴδρυται πάντων μὲν οὐσα περιληπτικὴ καὶ συλληπτικὴ καὶ προληπτικὴ, πᾶσι δὲ αὐτὴ καθόλου ἄληπτος καὶ οὔτε αἰσθησις αὐτῆς ἐστὶν οὔτε φαντασία οὔτε δόξα οὔτε ὄνομα οὔτε λόγος οὔτε ἐπαθὴ οὔτε ἐπιστήμη, πῶς ὁ Περὶ θεῶν ὀνομάτων ἡμῖν διαπραγματευθήσεται λόγος ἀκλήτου καὶ ὑπερωνύμου τῆς ὑπερουσίου θεότητος ἀποδεικνυμένης.<sup>25</sup>

Le recours aux oxymores pourrait donc être interprété comme la tentative d'exprimer l'impossibilité d'une prédication univoque à travers l'ostension directe d'une contradiction. Considérant la question plus attentivement, on notera cependant que ces *nomina divinis* sont uniquement des oxymores "dérivés", donc construits à partir de métaphores et de similitudes. Sur ce point, la position du pseudo-Denys est constante : les tropes, tout comme les symboles, ne jouissent pas d'une possibilité expressive privilégiée. En tant que mécanismes internes au langage, les figures de styles participent pleinement et sans dérogação de son inadéquation, tant du point de vue des possibilités signifiantes que des potentialités mimétiques.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> PG, Dyonisius Æropagita, *De mystica theologia*, I et II: "translumineuse Ténèbre du Silence, où l'on est initié aux secrets de cette radieuse et resplendissante Ténèbre" et "très lumineuse Ténèbre".

<sup>25</sup> PG, *ibid.*, I, 5, 258: "Mais si Dieu excède toute parole, tout savoir, tout entendement, toute substance, parce qu'il saisit, embrasse, étreint et pénètre éternellement toutes choses; s'il est absolument incompréhensible; s'il n'offre pas prise aux sens, à l'imagination, aux conjectures; si l'on ne peut le nommer, le décrire, l'atteindre par l'intelligence, le connaître, comment donc avons-nous promis un traité des noms divins, quand il est démontré que l'être suprême n'a pas de nom et qu'il est au-dessus de tout nom?"

<sup>26</sup> Cf. PG, Dyonisius Æropagita, *De caelesti hierarchia*, III : "Mais quoique ces nobles et pieuses manières de dire paraissent mieux aller que les symboles purement matériels, elles sont loin toutefois de représenter la divine réalité qui surpasse toute essence et toute vie, que nulle lumière ne reflète, et dont n'approche ni raison, ni intelligence quelconque. Souvent encore, prenant l'opposé, et élevant notre pensée, les Écritures nomment cette substance invisible, immense, incompréhensible, indiquant ainsi ce qu'elle n'est pas, et non point ce qu'elle est. Et ces paroles me semblent plus dignes; car, si j'en crois nos saints et traditionnels enseignements, quoique nous ne connaissions

En dernière analyse, en dépit de ce que semblerait suggérer la citation précédant du *De mystica theologia*, les images issues du répertoire neoplatonicien ne pourront pas être interprétées comme un exemple de recours à l'analogie inverse: les propos du pseudo-Denys servent en vérité à justifier tous ces passages des Écritures où des noms appartenant à des réalités matérielles plus basses et "vulgaires" sont attribuées à la divinité. Afin d'être qualifié d'"inverse", l'échange métaphorique devrait avoir lieu non plus entre des propriétés communes mais entre des propriétés opposées. Les exemples des Écritures, tout comme l'ensemble des occurrences du pseudo-Dionigi "non rappresentano affatto casi di similitudine dissimile (...), bensì, al massimo, di similitudine ardita, che accomuna cose divine e cose umane in base a somiglianze appunto 'sconvenienti', ma pur sempre somiglianze".<sup>27</sup>

Les écrits médiévaux imagés, du commentaire de l'Apocalypse de Beatus Liebanensis, à l'Homme cosmique du *Liber Vita Meritorum* de la mystique Hildegard de Bingen répondent aussi à un principe fort peu éloigné. Ces textes, où la frontière entre dimension narrative et dimension spéculative est mouvante dès le départ, sont gouvernés par le principe de l'*analogia entis*: c'est au mieux le lecteur contemporain qui peut, face à la pansémiose métaphysique médiévale ou à l'allégorisme universel de la Renaissance, avoir l'impression d'un vertige conduisant à un vide contemplatif.

Même en ce qui concerne le second aspect, c'est-à-dire l'utilisation des romans comme modèles privilégiés de mondes possibles, il nous semble que l'attitude leibnizienne n'est en fait pas suffisamment stable pour nous permettre de développer une casuistique spécifique. Il est indéniable que Leibniz utilise les romans pour suggérer l'idée de *series rerum* différentes de celles actualisées, mais le spectre des possibles proposé est suffisamment vaste pour ne pas nous pousser à présupposer,

---

pas cet infini sur-essentiel, incompréhensible, ineffable, cependant nous disons avec vérité qu'il n'est rien de tout ce qui est".

<sup>27</sup> U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007, p. 144.

parmi les deux termes de l'exemple, l'existence d'une proportionnalité toujours parfaitement signifiante.<sup>28</sup>

Certes, quand la référence anticartésienne est plus directe et articulée, le choix de Leibniz s'oriente évidemment vers les romans du cycle arthurien, l'*Amadis* de Garcí Rodríguez de Montalvo ou les sagas des cycles de *Dietrichepik* :<sup>29</sup>

Se ab hoc præcipitio retraxit ma consideratio eorum possibilium, quæ nec sunt, nec erunt, nec fuerunt nam si quædam possibilium numquam existunt, utique existentia non semper sunt necessaria, alioqui pro ipsis alia existere impossibile foret, adeoque omnia nunquam existentia forent impossibilia, neque vero negari potest fabulas complures quale Romaniscorum nomine censerunt esse possibles ; etsi non inveiant locum in hac serie Universi, quam Deus delegit, nisi quis sibi fingat in tanta magnitudine spatii et temporis aliquas esse regiones poetarum, ubi et Regem Artum Magnæ Britannia, et Amadisum Gallia, et incrustatum fingentis Germanorum Theodoricum Veronensem per orbem errantes videre possis.<sup>30</sup>

Mais il convient de se demander si ces romans nous font le récit de mondes gouvernés par des lois générales différentes, voire dénués du

---

<sup>28</sup> Le *De rerum originatione radicali*, 23 novembre 1697, in G VII p. 302-308, présente un cas particulièrement curieux et rarement évoqué : le "livre" ne suggère pas ici des mondes possibles mais bien les divers états du monde actuel. Il est à noter que le livre choisi dans l'exemple est celui des *Eléments* d'Euclide. "Fingamus Elementorum Geometricorum librum fuisse æternum. Semper alium ex alio descriptum, patet, etsi ratio reddi possit præsentis libri ex præterito unde est descriptus, non tamen ex quotcunque libris retro assumti unquam veniri ad rationem plenam, cum spere mirari liceat, cur ab omni tempore libri tales extiterint, cur libri scilicet et cur sic scripti. Quod de libris, idem de Mundi diversis statibus verum est, sequens enim quodammodo ex præcedente (etsi certis mutandi legibus) est descriptus", p. 302.

<sup>29</sup> On peut formuler l'hypothèse que Leibniz se réfère ici aux légendes appartenant aux *aventiurenhafte Dietrichepik* plutôt qu'au cycle de la *historische Dietrichepik*. On peut d'ailleurs dans l'*Ambraser Heldenbuch* trouver cette variante de la légende sur la mort de Théodorique : ce dernier aurait eu peur des éclairs et, lors d'un orage, il décida de se baigner dans son mausolée pour être à l'abri. Un éclair tomba sur le mausolée, en rompit la voûte, formant une fissure en forme de croix, qui finit par tomber sur Théodorique et le tua. Un cheval descendit du ciel et l'emporta pour le jeter dans l'Etna. Cf. F. Unterkircher (éd.), *Ambraser Heldenbuch*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1973 et *Von der Allmacht und Allwissenheit Gottes und der Freiheit des Menschen*, A VI 1, p. 542.

<sup>30</sup> *De libertate, contingentia et serie causarum, providentia*, A VI 4 B, p. 1654.

principe de raison suffisante, ou s'ils nous parlent seulement de *series rerum* très distantes de celle qui sont actualisées.

La réponse n'est pas aussi immédiate qu'elle pourrait nous sembler l'être *prima facie* : il s'agit de mondes aux lois générales radicalement différentes des nôtres si l'on considère que la sorcière Urgada, la "*Desconocida*", a la faculté de se présenter toujours sous de nouvelles apparences et qu'elle protège Amadis contre le maléfique Arcalaus grâce à des enchantements. Mais il s'agit uniquement de *series rerum* alternatives si l'on admet que ce qui arrive semble "étrange", même du point de vue des personnages du roman. En somme, pour que les habitants d'un monde romanesque considèrent quelque chose comme magique, il reste impératif de postuler d'abord l'existence d'un horizon de lois stables pouvant être violées.<sup>31</sup> Du point de vue des possibles, un enchantement de la *Desconocida* vaut un miracle : il sera au mieux permis de parler d'un univers fréquentant plus régulièrement ces phénomènes, mais certainement pas assez pour que ceux-ci puissent être perçus comme ordinaires.

Lorsque, en revanche, l'accent est mis sur le fait que ces mondes, bien que fantastiques, demeurent des mondes possibles *de jure*, Leibniz préfère changer de genre afin de choisir des exemples adéquats :

Je ne crois point qu'un spinoziste dise que tous les romans qu'on peut imaginer existent réellement à présent, ou ont existé, ou existeront encore dans quelque endroit de l'univers : cependant on ne saurait nier que des romans comme ceux de Mademoiselle de Scudéry, ou comme l'*Octavia*, ne soient possibles.<sup>32</sup>

L'*Octavia* reste, même dans la version de von Brauschweig, l'unique tragédie romaine *praetexta* qui soit arrivée jusqu'à nous : dans ce cas nous nous trouvons face à une simple *serie rerum* alternative. Ceci vaut naturellement aussi pour *Artamène* ou *Clélia*, mais s'accorder sur le degré de difformité de la série fictionnelle par rapport à la série réalisée est une tâche déjà plus ardue : en s'arrêtant sur les aventures sentimentales de

---

<sup>31</sup> Le cas de la représentation d'un monde aux lois divergentes mais cohérentes entre elles serait bien différent: ce serait alors le lecteur qui le jugerait "magique".

<sup>32</sup> ET, §173, p. 119.

Cyrus et de la belle Mandane, l'on parvient à des conclusions différentes de celui qui parvient à voir dans les deux personnages les masques de Condé et de la duchesse de Longueville.

Ce même discours vaut pour la célèbre *Argenis* de l'écossais en exil John Barclay, que Leibniz ne cesse de citer et de fréquenter au cours de sa vie :<sup>33</sup>

Barclaii *Argenis* possibilis, seu clare distincteque imaginabilis est, etsi certum sit nunquam vixisse nec credo victuram esse, nisi quis sit in ea hæresi, ut sibi persuadeat temporum restantium infinito decursu omnia possibilis aliquando extitura, nec ullam fabulam somnari posse quæ non saltem exiguo quodam modulo aliquando in mundo futura sit. Quod etsi concederemus, manet tamen *Argenidem* non fuisse impossibilem, etsi nondum extiterit.<sup>34</sup>

La référence leibnizienne semble ici prudemment s'orienter davantage vers l'existence du seul personnage *Argenis* que vers l'œuvre dans son ensemble, et pour cause. Le lecteur contemporain trouvant la force de pousser jusqu'à la page 148 du livre, trouverait des extraits comme celui-là, méritant d'être cité entièrement :

Hyperephaniis ex suæ superstitionis genio nomen hoc fecimus. Eorum factio regnantibus gravis, quodam Usinulca auctore hoc sæculo est exorta. Ille Deorum cultu neglecto, qualis in Sicilia semper viguit, ausus est nova religiones afferre, pacemque sollicitare animorum, qui superbia, vel nimia simplicitate, diripi possent. Quibusdam igitur ambitiosum fuit a sensu majorum eo duce discedere ; Alios eloquentia fefellit cui pietatis species erat intexta. Accessit impetus novitatis, tanto furore excæcans animos, ut barbara Usinulcæ commenta invenerint laudatores, non ex vastis et ultimis terris, sed (quod mireris) ex alumni Siciliae : quamquam nihil portentis deterius quibus suam ille scholam foedavit ; ut vel referre me pudeat contumeliosam numibus vesaniam. Negat, ullum mortalium, ulli scelesti operam dare, nisi qui illi perpetrando ab adigentibus Diis damnatus est. Utcunque vero invitia pugnes, in te fis innocens, commodus hominibus, in Deos liberalis, ejusmodi pietate effici non vult, ut amicio Diis vivas. Non hæc enim omnia esse illam virtutem, quæ acceptos immortalibus homines facit, sed illius tantummodo signa virtutis. Prætera non esse in delictis discrimina ; sed in hominibus qui

---

<sup>33</sup> Cf. G. E. Guhrauer, *G.W. Freiherr von Leibniz, eine Biographie*, Breslau, F. Hirt, 1846, vol. II, p. 330.

<sup>34</sup> *Confessio Philosophi*, A VI 3, p. 128-129.

delinquunt. Siquidem a Diis exosos, vel oleris furto mereri quicquid Furiae aput Poetas faciunt. Caeteros vero non patricidio, non incestu, libare amicitiam qua cum Numibus sunt conjuncti. Ita ab uno scelerum coeno hos intactos, illos amisso decore excedere. Velut in aquas si quid anserini generis mergas, inde inviolata siccitate eduxeris ; cum caeterae aves, aquis iisdem et minori saepe mora, tenorem et usum penarum corrumpant. Parco caeteram Usinulcae amentiam memorare. Nec habuissent haec monstra longi aevi discipulos, nisi incidissent in Regum pueritiam, quibus temporibus ut plurimum turbolentis foeda omnia nec arceri nec corrigi possunt. Auxit hunc morbum factionum atrocitas, et quidem Optimates odio eorum qui sub pueris Principibus rerum potiebantur prebuere se tumultantibus Hyperephanii duces. Tum vero luctuosissimo sydere percusserunt domestica arma Siciliam ; et ad Hyperephanios defecerunt quotquot seditionum licentiam amabant ; in ipsos aussi Reges signa attollere. Nihil illorum furori relictum est. Calcere aras Deorum, evertere templa, foedare oppida incendiis, et civili sanguine suam furis consecrare novitatem. Post tot annos adhuc veluti truncas urbes excisis Numinum tholis aspicias, in quibus saevierunt. In illis tumultibus tanto divortio a caeteris recessere Siculis, ut tanquam aliam patriam aliumque populum facerent, ne ictis quidem foederibus redierint bona fide in communionem reliquae gentis ; discordiaque ingenio acti semper arma aut minentur aut timeant.<sup>35</sup>

Barclay se limite, comme dans la célèbre apostrophe de Pier Damiani<sup>36</sup>, à “Deum pluraliter declinare”, à changer le Saint Empire Romain avec la Sicile et à camoufler sous l’anagramme malheureux de “Usinulca” le nom du barbare réformateur.<sup>37</sup> Il convient d’admettre que pareille description d’une possible alternative ne brille pas d’originalité.<sup>38</sup>

§3. Qu’il s’agisse de la tendance à analyser le style en privilégiant seulement certains systèmes d’actualisation ou de la tendance visant à

---

<sup>35</sup> J. Barclay, *Barclaii Argenis. Editio novissima, cum clave, hoc est nominum propriorum elucidatione, hactenus nondum edita*, Lugd. Bat., ex officina Elzeviriana, 1627, In-12°, p. 150-152.

<sup>36</sup> PL, Petrus Damianus, *Opusculum* 45. *De Sanctae simplicitate scientia inflanti anteponenda*, I, p. 723 : “Ecce frater, vis grammaticam discere? disce deum pluraliter declinare”.

<sup>37</sup> John Barclay est né en France à Pont-à-Mousson. La famille – de stricte observance catholique – abandonne l’Angleterre pour fuir le climat de persécution qui s’instaure sous Elisabeth I<sup>ère</sup>.

<sup>38</sup> Francesco Piro a été le premier à remarquer que l’*Argenis* était en réalité un roman à clé : cf. G.W. Leibniz, *Confessio Philosophi e altri scritti*, traduction italienne, Francesco Piro (éd.), Napoli, Cronopio, 1992, p. 113.

instituer des correspondances univoques entre le plan formel et le plan de l'*intentio auctoris*, toutes deux dérivent d'une même conception du style dont les racines trouvent leur origine dans la culture romantique, pour laquelle ce dernier était identifié à l'originalité.<sup>39</sup> Les deux approches ci-dessus mentionnées représentent de manière exemplaire les problèmes que la traduction méthodologique de cette idée comporte.

La question pourrait cependant être également abordée sous un autre angle.

L'idée d'un style "moyen de formation" se trouve, par exemple, au centre de l'esthétique développée par Luigi Pareyson.<sup>40</sup> Le "style" comprend ici toutes les stratégies sémiotiques qui animent un texte : non seulement l'usage de la langue, le lexique et la syntaxe mais également la manière d'articuler les points de vue, de caractériser les idées et de disposer les structures narratives (même dans les cas où cette *dispositio* s'avère hautement codifiée). Dans cette optique, le style n'apparaît plus comme régionalisé dans une partie spécifique du message, mais en envahit complètement tous les aspects.

Adopter une telle perspective comporterait pour les historiens de la philosophie l'avantage non négligeable de pouvoir disposer de toute une série d'outils analytico-conceptuels développés et expérimentés avec succès dans d'autres disciplines. La stylistique littéraire, par exemple, a depuis longtemps adopté un modèle analytique articulé en trois phases :

---

<sup>39</sup> Cf. U. Eco, "Sullo stile", intervention pour la Convention de l'Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Lo stile - Gli stili* (Feltre, settembre 1995), publié dans *Carte semiotiche*, 3, septembre 1996, aujourd'hui dans : U. Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, p. 172: "(lo stile) passa ben presto a designare generi letterari ampiamente codificati (stile sublime, medio, tenue; stile attico, asiatico o rodio; stile tragico, elegiaco o comico). In questo, come in tanti altri casi, lo stile è un modo di fare secondo regole, di solito assai prescrittive; e vi si accompagnava l'idea di precetto, di imitazione, di aderenza ai modelli. (...) L'idea di uno stile che si afferma contro i precetti appare piuttosto nella *Ricerca intorno alla natura dello stile* di Cesare Beccaria, e poi con le teorie organicistiche dell'arte, per cui con Goethe si avrà stile quando l'opera raggiunge una sua originale, conchiusa irripetibile armonia. Per arrivare infine alle concezioni romantiche del genio (per cui lo stesso Leopardi dirà che lo stile è quella specie di maniera o facoltà che si chiama originalità)".

<sup>40</sup> Cf. *ibid.*, p. 173-147 et L. Pareyson, *Estetica : teoria della formatività*, Torino, Edizioni di filosofia, 1954.

la première comprenant l'étude des lexies et des différents systèmes caractérisant, la deuxième l'étude des structures phrastiques (qui absorbe une grande partie de la tropologie) et la troisième celle des macrostructures. Toutefois, il est explicitement prévu que ce modèle progressif, qui organise et étudie les systèmes d'actualisation selon leur *magnitudo*, s'intègre dans une perspective transversale, capable d'opérer conjointement à chacun des trois niveaux.

Le motif expliquant cette praxis méthodologique semble immédiatement évidente. Dans chaque texte, les différents niveaux, lexical, phrastique et dispositionnel, se conditionnent réciproquement. Il devient ainsi impératif que l'analyse stylistique puisse rendre compte de toutes ces inter-relations : dans de nombreux cas en effet, un lexème est investi d'une valeur caractérisant particulière uniquement en tant qu'il est compris dans une structure phrastique spécifique. Dans d'autres cas, comme il a été observé pour les allégories, une microstructure déterminée pourra être acceptée comme telle uniquement grâce à l'analyse des microstructures qui la composent et, cependant, ces dernières devront être interprétées dans leur relation avec l'ensemble macrostructurel auquel elles donnent vie. Dans le même temps, ces phénomènes d'influence réciproque n'empêchent pas que chaque texte manifeste sa propre prégnance stylistique et privilégie tantôt le domaine lexical, tantôt le domaine phrastique ou encore le domaine architectonique-macrostructural.

La raison pour laquelle ces instruments n'ont jusqu'à présent connu que des tentatives réduites d'application dans le domaine philosophique dépend naturellement du fait que, pour l'historien de la littérature, le style est envisagé comme un objet d'étude totalement autonome et indépendant. La stylistique littéraire peut ainsi se permettre d'éliminer de son horizon critique toute considération inhérente à l'*intentio auctoris*, au point de s'offrir le luxe de considérer les déclarations de poétique d'un écrivain comme à peu près non pertinentes pour ses fins analytiques. À l'inverse, il est demandé à l'historien de la philosophie d'effectuer un pas supplémentaire, c'est-à-dire d'instituer une sorte de relation entre le plan

formel et le plan intentionnel et du contenu. Tout cela, bien sûr, sans s'exposer à ce que Michel Fichant a appelé "le péché majeur de psychologisme, voire de divagations existentielles".<sup>41</sup>

Toutefois, abandonner une notion de style intégralement assimilée à une "voix de l'individualité" et uniquement réservée à certaines régions du message, au profit d'une notion axée sur le concept de stratégie textuelle, ne constitue en aucune façon le refus d'interroger les aspects formels d'un texte pour en extraire des informations supplémentaires sur la pensée de l'auteur. Cette notion pourrait, au contraire, contribuer au dépassement de la pressante tentation à céder au démon des *fausses fenêtres de la symétrie* et à vouloir faire passer pour des données textuelles – résultat d'une conversion presque "automatique" de l'imagé au dénotatif – ce qui n'est autre qu'une interprétation.

## REFERENCES

### ABBREVIATIONS

- A Gottfried W. Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, hrsg. v.d. Preussischen Akademie der Wissenschaften, Darmstadt puis Berlin, 1933-...(la Série est désignée en chiffres romains, suivis des mentions du tome et des pages en chiffres arabes).
- ET *Leibniz, Essais de théodicée. Introduction, chronologie et bibliographie par Jacques Brunschwig*, Paris, GM-Flammarion, 1969.
- GP *Die Philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, hrsg. von C. I. Gerhardt, t. I-VII, Berlin, 1875-1890 (réimpr., Hildesheim, Olms, 1960-1961).
- PG *Patrologiae cursus completus. Patrologia Graeca, omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum sive Latinorum, sive Graecorum, accurante J.-P. Migne*, Tunholt, Belgium, Brepols, [197-?].
- PL *Patrologiae cursus completus sive Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium ss. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum qui ab aeo apostolico ad usque Innocenti III, accurante J.-P. Migne*, Parisiis, apud Garnieri Fratres, editores et J.-P. Migne, successores, [1844-1891?].
- VS Molinié, George – Mazaleyrat, Jean, *Vocabulaire de la stylistique*, "Grands Dictionnaires", Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

---

<sup>41</sup> M. Fichant, *Science et métaphysique dans Descartes et Leibniz*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. VI (préface).

TRADUCTIONS DE TEXTES DE LEIBNIZ

G.W. Leibniz, *Confessio Philosophi e altri scritti*, Piro Francesco (éd.), Napoli, Cronopio, 1992.

LITTÉRATURE PRIMAIRE

Barclay, John, Argenis. *Editio novissima, cum clave, hoc est nominum priorum elucidatione, hactenus nondum edita*, Lugd. Bat., ex officina Elzeviriana, 1627, In-12°.

Ripa, Cesare, *Iconologia, ovvero Descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi, da Cesare Ripa, ... opera non meno utile che necessaria à poeti, pittori et scultori per rappresentare le virtù, virtù, affetti et passioni humane*, Roma, heredi di Gigliotti G., 1593, In-4°.

Unterkircher, Franz (éd.), *Ambraser Heldenbuch*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1973.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

Akkerman, Fokke, *Studies in the posthumous works of Spinoza: on style, earliest translation and reception, earliest and modern edition of some texts*, Meppel, Krips repr., 1980.

Akkerman, Fokke, "Le caractère rhétorique du 'TTP'", *Les Cahiers de Fontenay* n° 36/38. *Spinoza entre Lumières et Romantisme Fontenay*, ENS Éditions, 1985.

Berlioz, Dominique - Nef, Frédéric (éd.), *Leibniz et les puissances du langage*, Paris, Vrin, 2005.

Diodato, Roberto, "Narrazione e teodicea. Nota su un racconto di Leibniz", in Franco De Capitani (éd.), *Vigilantia silentiosa et eloquens. Studi di filosofia in onore di Leonardo Verga*, Milano, Franco Angeli, 2001, p. 63-76.

Eco, Umberto, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

- *Dall'albero al labirinto*, Milano, Bompiani, 2007.

Fichant, Michel, *Science et métaphysique dans Descartes et Leibniz*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Foult, T. Griffith, "The Form and Function of Koan Literature: A Historical Overview", in S. Heine and D.S. Wright (eds), *The Koan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 15-45.

Granger, Gilles-Gaston, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Collin, 1968.

Guhrauer, Gottschalk Eduard, *G.W. Freiherr von Leibniz, eine Biographie*, Breslau, F. Hirt, 1842.

Hesse, Mary, *Models and analogies in science*, London, Sheed & Ward, 1967.

Jones, Roger S., *Physics as metaphor*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

Leatherdale, W.H., *The Role of Analogy, Model and Metaphor in science*, Amsterdam - Oxford- North Holland - New York, American Elsevier, 1974.

Marras, Cristina, *Metaphora translata voce. Prospettive metaforiche nella filosofia di G. W. Leibniz*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2010.

Andrea Costa

- Molinié, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Moreau, Pierre-François, *Problèmes du spinozisme*, Paris, Vrin, 2006.
- Panofsky, Erwin, “Der Begriff des Kunstwollens”, p. 321, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 14, 1920, p. 321-339.
- Pareyson, Luigi, *Estetica: teoria della formatività*, Torino, Edizioni di filosofia, 1954.
- Proietti, Omero, “Adulescens luxu perditus: classici latini nell’opera di Spinoza”, *Rivista di filosofia neoscolastica*, 2, 1985.
- Rateau, Paul, “Art et fiction chez Leibniz”, *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, 18, 2004, p. 117-148.
- Sacks, Sheldon (éd.), *On Metaphor*, Chicago-London, University of Chicago press, 1980.
- Todorov, Tzvetan, “Problèmes actuels de la rhétorique”, *Le Français moderne*, 3, 1975, , p. 194-201
- Whelwright, Philip, *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1962.

ANDREA COSTA  
ILIESI-CNR (Roma)  
andrea.costa@enc.sorbonne.fr