

Statut et usages de la perception dans la pensée esthétique de Leibniz : l'exemple du théâtre

Anne-Lise Rey



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rji/140>
DOI : 10.4000/rji.140
ISSN : 1775-3988

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 26 octobre 2006
Pagination : 49-58
ISBN : 978-2-271-06454-7
ISSN : 1253-7837

Référence électronique

Anne-Lise Rey, « Statut et usages de la perception dans la pensée esthétique de Leibniz : l'exemple du théâtre », *Revue germanique internationale* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 26 octobre 2008, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rji/140> ; DOI : 10.4000/rji.140

Statut et usages de la perception dans la pensée esthétique de Leibniz : l'exemple du théâtre

Anne-Lise Rey

En partant du texte de 1683 *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées*¹, on a l'habitude de considérer la notion de perception (définie sommairement comme expression de la diversité, ou de la multiplicité, compensée dans l'unité²) suivant une gradation de clarté et de distinction. Cette gradation conduit à apprécier la perception distincte comme perception de l'ordre et de l'harmonie du monde, la notion de perception s'insérant ainsi dans une métaphysique du beau. Cette perception se fait de plus en plus distincte, grâce à l'inquiétude, une sorte d'aiguillon, qui mène d'une perception à une autre³. Mais, dans le même temps, Leibniz développe un usage de la perception qui circonscrit un niveau perceptif borné, à l'acuité réduite. Cet usage se rencontre par exemple lorsqu'il fait de la dissonance la condition de la perception de l'harmonie d'une pièce de musique⁴. Or, cette conception

Abréviations

GP - *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, éd. par C. J. Gerhardt, Berlin 1875-1890, Reprint Hildesheim, 1962.

Grua - Gaston Grua, *Gottfried Wilhelm Leibniz, Textes inédits : d'après les manuscrits de la Bibliothèque provinciale de Hanovre*, Paris, 1948, 2^e éd. 1998.

1. Leibniz, *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées* (1683), in : *Opuscules philosophiques choisis*, éd. par Paul Schrecker, Paris, 1978.

2. Leibniz, Lettre à Bourguet du 5 août 1715, *GP*, vol. 3, p. 581 : « [...] il suffit qu'il y ait une variété dans l'unité pour qu'il y ait une perception. »

3. Pour caractériser le plaisir sensible, Leibniz a recours à l'expression de « plaisir inquiet » comme condition du progrès des perceptions, cf. par exemple *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, éd. par Jacques Brunschwig, Paris, 1966, p. 161 : « loin de considérer qu'elle est incompatible avec la félicité, je trouve que l'inquiétude est essentielle à la félicité de la créature ».

4. Cf. par exemple le § 147 des *Essais de Théodicée*, éd. par Jacques Brunschwig, Paris, 1969, ou encore dans les *Elementa verae pietatis*, *Grua*, vol. 1, pp. 11-13 : « D'un côté, il est clair que plus la variété et l'unité dans la variété est grande, plus l'harmonie est grande. De l'autre, les dissonances elles-mêmes, augmentent la grâce, si soudain dans l'harmonie, d'autres dissonances les amènent à la concorde. » Cet extrait est reproduit dans : *Aux sources de l'esthétique. Les Débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne*, éd. par Jean-François Goubet et de Gérard Raulet, Paris, 2005, p. 54.

de la dissonance comme condition de saisie de l'harmonie est un motif thématique en musique dès le début du XVII^e siècle, par exemple chez Claudio Monteverdi, qui a ce souci d'insister sur certaines notes, d'introduire des silences afin de tenir moins longtemps les notes et par là de les détacher davantage. C'est ce qu'il indique par exemple au moment de la publication de ses *Madrigaux*, en 1605, en réponse à des critiques qui condamnent son usage des dissonances : « En ce qui concerne les consonances et les dissonances, il y a un autre point de vue que celui qui existe déjà, et [...] cet autre point de vue est justifié par la satisfaction qu'il procure au sens de l'ouïe comme à la raison ». Ou encore, un peu plus loin : « les contrastes ont le don d'émouvoir⁵. » Ces formules témoignent de l'existence d'une réflexion croisée sur la dissonance et la perspective dès le tout début du XVII^e siècle⁶. Les propos de Monteverdi montrent bien cette double exigence, que l'on retrouve dans les textes de Leibniz, de satisfaire conjointement aux sens et à la raison. Cependant il n'est pas sûr, et c'est d'ailleurs ce que suggère Yvon Belaval dans ses *Études leibniziennes*⁷, que l'harmonie leibnizienne soit inspirée des conditions de l'harmonie musicale de son époque, il est sans doute plutôt possible d'y voir une analogie qui, à un certain niveau d'expression, permet de rendre directement à la fois intelligible et sensible l'harmonie du monde. On retrouve ce thème de la dissonance dans un texte de Baltazar Gracian, intitulé *Art et figure de l'esprit*⁸, qui insiste sur « l'improportion et la discordance des extrêmes » pour expliquer et fonder la dissemblance. Ces quelques références suffiront ici pour rappeler, à l'instar de Gilles Deleuze⁹, le contexte intellectuel et artistique du XVII^e siècle qui donne une place de choix à des motifs baroques. Il s'agit pour nous de préciser en quoi Leibniz utilise le motif baroque de la dissemblance comme un langage commun, permettant de faire entendre sa conception de la perception à un certain niveau d'intelligibilité : celui de l'articulation entre la perception sensible et la perception intellectuelle.

C'est à ce niveau perceptif illustré par la dissonance que nous aimerions nous arrêter, en essayant de montrer comment les défauts de la perception convoqués par l'acuité bornée peuvent être mis en évidence dans l'usage que Leibniz fait de la notion de théâtre, parfois même convertis en artifices. On mettra l'accent à la fois sur les usages métaphoriques ou non du terme et sur les scénographies qu'il esquisse parfois au détour d'un projet, jamais réalisé, « d'Académie des plaisirs ». Ce qui nous semble devoir justifier ce rapprochement entre perception et théâtre, c'est la notion même de représentation. Leibniz, dans l'appendice de la lettre à Des Bosses du 5 février 1712 utilise le terme de scénographie pour désigner la manière dont les corps nous apparaissent, la distinguant ainsi de la manière dont ces mêmes

5. Ces extraits se trouvent dans l'ouvrage que Christine Buci-Glucksmann consacre à l'esthétique baroque et qui est intitulé *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, 1986, p. 60 sq.

6. On peut suivre le développement de ce thème jusqu'au XVIII^e siècle dans l'ouvrage d'André Charrak, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, 2001, en particulier pp. 46-48.

7. Yvon Belaval, *Études leibniziennes*, Paris, 1993, p. 86.

8. Baltazar Gracian, *Art et figure de l'esprit*, trad., introd. et notes de Benito Pelgrin, Paris, 1983, chap. XIII et XVI, cité par Christine Buci-Glucksmann (cf. note 5), p. 93.

9. Gilles Deleuze (*Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, 1988) a été l'un des premiers à mettre l'accent sur cet aspect baroque de la pensée de Leibniz.

corps apparaissent à Dieu (il recourt ici au terme d'ichnographie)¹⁰. Notre projet sera ici de faire du théâtre (qu'il soit entendu comme lieu d'une scénographie de l'illusion ou comme scène d'expression d'un point de vue sur le monde) un témoin permettant de suivre l'évolution du sens de la perception. Il ne s'agira pas de démontrer ici que le théâtre est le lieu de révélation de la constitution de la perception de l'harmonie du monde, mais plutôt qu'il est une autre forme d'analogie, à l'instar de la musique, qui permet de faire sentir et de faire comprendre, à un autre niveau d'intelligibilité le dispositif de la perception de l'harmonie du monde. Dans ce cadre, nous faisons l'hypothèse que la notion de perception subit une évolution entre les années 1680 et les années 1690 et que cette évolution se marque par l'introduction explicite de la notion d'entéléchie, d'origine aristotélicienne. Cette notion d'entéléchie infléchit, ou mieux, « épaissit » le sens de la notion de perception puisqu'elle le fait passer, pour le dire vite, du sens d'expression à celui d'action.

Cette mutation est le propre de ce qu'on a appelé le tournant dynamique dans la définition leibnizienne de la substance comme substance perceptive. En effet, la Dynamique¹¹ fait passer d'une dynamique de la force (puissance) à une dynamique de l'action, à savoir une Dynamique qui prenne en compte la puissance d'actualisation. Du même mouvement, elle fait de la perception une action sur soi (*actio in se ipsum*). Et cette action sur soi, importée dans la Dynamique, prenant une signification nouvelle dans la métaphysique, est le moyen de saisir en quoi l'entéléchie peut être comprise comme une puissance active d'achèvement, élément essentiel à la mutation sémantique du concept de perception. Ainsi, nous nous attacherons tout d'abord à restituer la construction leibnizienne du concept de perception et à analyser le processus de temporalisation de la perception de l'harmonie. Puis, nous nous intéresserons à la perception entendue comme expression à partir de l'analyse d'une *Drôle de pensée touchant une nouvelle sorte de représentations* (1675) dans lequel l'art apparaît comme utile à l'instruction et à la sagesse. Enfin, nous étudierons la perception entendue comme action, analysant, dans des textes plus tardifs de Leibniz, les figures du théâtre, entendue comme scène où se succèdent des modes d'existence divers pour les substances.

10. Cf. Christiane Frémont, *L'être et la relation, avec 35 lettres de Leibniz au R. P. Des Bosses*, 2^e éd., Paris, 1999, p. 200 : « Si les corps sont des phénomènes dont nous jugeons d'après nos apparences, ils ne seront pas réels, puisqu'ils apparaissent autrement à chacun. C'est pourquoi la réalité des corps, de l'espace, du mouvement et du temps consiste, me semble-t-il, en ce qu'ils sont phénomènes de Dieu, ou objet de la science de vision. Et entre la façon dont apparaissent les corps à nous et à Dieu, il y a une différence du même ordre qu'entre la scénographie et l'ichnographie. Car les scénographies sont diverses en fonction du *situs* du spectateur, mais l'ichnographie ou représentation géométrique est unique ; aussi bien, Dieu voit-il exactement les choses telles qu'elles sont suivant la vérité géométrique, bien qu'il sache aussi comment chaque chose apparaît à chacun ; et ainsi, il contient en lui éminemment toutes les apparences. »

11. Nous entendons « Dynamique » au sens que lui confère Michel Fichant dans : M. Fichant, « De la puissance à l'action : la singularité stylistique de la Dynamique », in : *Science et métaphysique dans Descartes et Leibniz*, Paris, 1998. Il s'agit d'un dispositif conceptuel complet qui associe la *potentia* à l'*actio* (p. 216).

La construction de la notion de perception

Par la notion d'entéléchie, la perception peut se définir comme une expression qui suppose un *situs* lui-même doublement déterminé : par un rapport au corps et par un rapport au temps. Cela conduit à définir la perception comme action. Le sens de la notion de perception évolue grâce à l'introduction du vocable d'« entéléchie » en 1691, dans une lettre à Paul Péllisson¹². Ce vocable, d'origine aristotélicienne, subit sous la plume de Leibniz une modification sémantique dans la mesure où il prend la place des formes substantielles dans l'économie conceptuelle leibnizienne. Il a d'ailleurs pu être conçu comme l'ancêtre de la monade. La notion d'entéléchie apparaît donc pour signifier une puissance d'actualisation qui permet à chaque substance d'exprimer et de percevoir le monde. L'entéléchie, dans son acception leibnizienne, renvoie à une certaine perfection, comme le fait également la notion aristotélicienne, mais pour des raisons différentes : en effet, sa perfection vient de sa capacité à produire, spontanément, l'action. D'Aristote à Leibniz, la perfection se déplace ainsi de l'achèvement de l'acte, entièrement réalisé (chez Aristote) à la capacité productive. Un des moyens de rendre compte de la différence significative qui existe entre les acceptions aristotélicienne et leibnizienne de l'entéléchie est de mettre l'accent sur le statut du temps. En effet, on peut affirmer que la particularité de la notion d'entéléchie – qui émerge en 1691 dans la lettre à Péllisson – réside dans le fait qu'elle inclut la temporalité dans la prise en compte de l'action. Si l'entéléchie est ce qui fait être des possibles, c'est-à-dire les actualise et par là les réalise et si ce qui résulte de ce processus d'actualisation peut bien être désigné comme une expression du monde selon un certain point de vue, alors on peut se demander si la notion d'entéléchie n'intègre pas en même temps la notion d'achèvement qui la constituait pour une part dans les textes d'Aristote. C'est pour cette raison qu'elle est parfaite ou encore réelle, non seulement elle réalise, mais en réalisant elle achève. On voit comment Leibniz reprend tous les attributs de l'entéléchie aristotélicienne en les transférant de l'acte achevé à la puissance d'actualisation.

Pour qu'il y ait perception, c'est-à-dire pour que la multiplicité puisse être réduite ou encore exprimée dans une unité, il faut un point de vue, ou encore un *situs*. La difficulté de cette notion de *situs* est qu'elle est condition de l'expression de la substance simple, par quoi celle-ci a un point de vue, et que, dans le même temps, elle ne peut être assimilée à quelque chose d'étendu. Autrement dit, comment comprendre le statut du *situs* à la fois inétendu et condition d'individuation, ou de singularisation, des substances simples¹³ ? C'est sans doute la mise en évidence de la relation entre substance simple et corps qui permet de comprendre le rapport du *situs* à la perception : en effet, le *situs* est la manière dont le point métaphysique ou encore l'atome formel donne son point de vue à la substance

12. Lettre à Pellisson, 19 novembre 1691, in : *Œuvres*, éd. Foucher de Careil, Paris, 1858-1875, vol. 1, pp. 207-209.

13. Dans cette analyse du *situs*, on s'inspire du texte de Belaval, *Études leibniziennes* (cf. note 7), p. 192.

simple, lui permettant par là de percevoir et en même temps lui permettant de s'exprimer par l'entremise d'une matérialité. De sorte que le *situs* est ce qui permet d'attester l'existence des substances simples dans les corps.

Le *situs* suppose un rapport au corps : est-ce le moyen d'expliquer l'existence de la perception bornée ? Si le *situs* suppose un rapport au corps, comme médiation de l'expression de la substance simple, il est peut-être possible d'expliquer à partir de là le statut de la perception bornée. Il faut néanmoins, au préalable, préciser que la substance simple, même si elle se singularise, ne doit en rien être confondue avec la substance individuelle. En effet, la notion de perception présente dans le *Discours de Métaphysique*¹⁴ en 1686 fait de la substance individuelle le siège de l'action perceptive, or, si on suit l'hypothèse selon laquelle l'introduction de l'entéléchie modifie significativement le sens de la perception, il est possible de faire du corps un mode explicatif de la perception bornée à condition, en quelque sorte, de tenir l'idée que ce sont *des* substances simples qui sont présentes dans un corps. L'unité de ce dernier se pensant, à partir des années 1700, par référence à une monade dominante. En d'autres termes, l'enjeu est ici de comprendre la perception des substances simples telle qu'elle est engagée dans un corps, sans confondre la substance simple et la substance individuelle.

La question qu'on voudrait poser ici est la suivante : si, la perception leibnizienne est bien perception des relations entre les substances dans le monde, la présence d'un corps influe-t-elle sur cette perception, la conditionnant ou l'altérant ? Le corps est à la fois, en un sens, la condition de la perception puisqu'il en est le *situs*, et il est en même temps ce qui limite la clarté des perceptions, entendues comme expressions des relations entre les autres substances. Cette limite de la clarté des perceptions conditionne parfois l'appréciation de l'harmonie, comme Leibniz le suggère dans une lettre à la reine Sophie-Charlotte : « Ceux qui ont l'esprit si pénétrant qu'ils remarquent d'abord les défauts cachés, ont le malheur de perdre l'agrément des choses¹⁵. » Mais cette limitation, ne doit pas simplement être conçue comme un défaut, on peut aussi y voir, précisément, la condition de possibilité d'une *détermination* de la perception. En effet, la passivité présente en chaque substance détermine la perception dans la mesure où elle en figure une sorte de scansion qui pour ainsi dire temporalise le progrès de la perception, inscrit la perception dans le temps en en découpant les étapes.

Le *situs* suppose aussi un rapport au temps. Le progrès des perceptions qui les rend de plus en plus distinctes s'effectue sur une scène temporelle qui déroule, par les petits aiguillons, synonymes d'inquiétude, la nécessité interne de passer d'une perception à une autre, plus distincte, selon ce que Leibniz désigne comme une loi de développement ou encore une loi de série. Cette insatiabilité de la perception qui en fait une sorte de plaisir inquiet, loin de retarder le moment d'accès à la félicité lui est essentielle. De sorte que la perception fait de la temporalité l'un de ses éléments constitutifs. C'est sans doute l'usage des anamorphoses, très répandu en

14. Leibniz, *Discours de métaphysique suivi de Monadologie et autres textes*, édition établie, présentée et annotée par Michel Fichant, Paris, 2004.

15. *GP*, vol. 6, pp. 522-524.

cette fin du XVII^e siècle qui illustre le mieux cette tendance de la temporalisation de la perception. Comme l'indique Jean-François Nicéron, dans son ouvrage de 1638 *Perspective curieuse ou magie des effets merveilleux*¹⁶, la science est confrontée « à toutes sortes de figures difformes qui étant vues de leur point paraissent dans une juste proportion », la non-immédiate lisibilité de la réalité par une perception confuse peut, si on change de point de vue ou de *situs*, devenir claire. Ce changement de *situs*, c'est le temps qui le permet par le progrès infini des perceptions. Ce passage du confus au clair qui est le propre du travail du regard dans l'anamorphose est une figure classique de la peinture à laquelle Leibniz pouvait avoir accès. On pense par exemple à Hans Holbein, dont Leibniz connaissait les œuvres, comme en témoigne une lettre à Thomas Burnet¹⁷ : « Je suis fâché de la perte des peintures d'Holbein, brûlées à Whitehall, je suis pourtant un peu en cela de l'humeur du Tzar de Moscovie qu'on me dit avoir plus admiré certaines jolies machines que tous les tableaux qu'on lui a montrés dans le palais du Roi. »

À partir de cette restitution rapide du dispositif de conceptualisation progressive de la notion de perception, nous aimerions analyser d'une part un texte de jeunesse, daté de 1675, qui met en scène les conditions de la perception, d'autre part un ensemble de textes plus tardifs qui évoquent la question du théâtre et attestent l'évolution de sens de la notion de perception.

Analyse d'une Drôle de Pensée touchant une nouvelle sorte de représentations (1675), ou Leibniz metteur en scène

Le texte de 1675 *Drôle de Pensée touchant une nouvelle sorte de représentations*¹⁸ est un projet d'Académie qui peut prendre le nom d'Académie des plaisirs ou des jeux et qui mêle le merveilleux à la présentation artificielle des découvertes scientifiques récentes. Ainsi s'y côtoieraient à la fois « l'homme qui mange du feu », le fait de « voir au soir la lune par un Télescope aussi bien que d'autres astres », « des instruments qui joueraient eux-mêmes » ou encore « des météores contrefaits » ou enfin « de faire voir qu'un enfant lève un grand poids avec un fil ». Le projet de Leibniz s'inscrit bien dans son temps en ce qu'il utilise, à l'instar des cabinets de curiosité du XVII^e siècle, les catégories du merveilleux pour attirer à la connaissance de la nature. Ce texte de Leibniz est écrit seulement huit ans après *El Criticon*¹⁹ (1667) de Gracian qui met en scène « le grand théâtre du monde avec son balcon du voir et du vivre » qui livre un spectacle de « prodiges et de merveilles » où chaque objet est une nouvelle merveille et la vue est conçue comme « le plus noble des

16. Jean-François Nicéron, *La Perspective curieuse, ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'optique, par la vision directe, la catoptrique, par la réflexion des miroirs plats, cylindriques et coniques, la dioptrique, par la réfraction des cristaux*, Paris, 1638.

17. *GP*, vol. 3, p. 222.

18. Leibniz, *Drôle de pensée, touchant une nouvelle sorte de représentations* (septembre 1675), in : *Sämtliche Schriften und Briefe*, éd. par la Deutsche Akademie der Wissenschaften, Darmstadt (Berlin), 1923 sq., A 4.1, pp. 562-568.

19. Gracian, *Le Criticon*, trad. par Eliane Sollé, Paris, 1998.

sens ». Y apparaît alors la multiplicité foisonnante et infinie, à première vue confuse, qui va s'ordonner grâce au point de vue, à la scénographie, que Leibniz va en proposer. De sorte que l'on peut parler, d'une « ordonnance théâtralisée²⁰ ». Dans ce Théâtre de la Nature et de l'art, où, tout à la fois, sont réunies les dernières découvertes scientifiques et s'instituent en quelque sorte les règles de la représentation, le propos général de Leibniz est d'exprimer la diversité du monde en un spectacle éclaté : au lieu principal des représentations, l'Académie des plaisirs, répondent en effet de multiples autres lieux dans la ville : « il en pourrait être plusieurs maisons en différents endroits de la ville, et qui représenteraient de diverses choses »²¹. Ce qui prévaut ainsi c'est l'idée d'une multiplicité des scènes de la représentation, et l'idée d'un espace non pas fixé *a priori*, mais résultant des relations entre les substances qui ici s'expriment mutuellement et suscitent l'admiration.

On peut relever trois particularités dans cette description : en premier lieu, il s'agit d'« un théâtre de toutes les choses imaginables »²², c'est-à-dire d'une diversité compensée dans l'identité. Cela rend compte de tout ce qui peut susciter l'étonnement, l'émerveillement. Deuxièmement, il s'agit d'un projet qui vise à faire connaître les inventions récentes : projet de « faire servir l'extravagance à l'établissement de la sagesse »²³. La vocation pédagogique est affichée : « Cela ouvrirait les yeux aux gens, [...] instruirait le monde d'une infinité de nouveautés utiles ou ingénieuses²⁴. » On est ici au cœur du principe des cabinets de curiosité²⁵ qui étonnent pour enseigner, mais on retrouve également la conception esthétique de Leibniz, développée par exemple dans l'idée que la musique peut être utile et charmer, à condition que celui qui s'y adonne n'y passe pas trop de temps. Enfin, la description finale incite à « se servir des lois de la perspective », et contient une réflexion sur la scénarisation, la manière dont il faut procéder pour créer l'illusion. On passe donc de la description à la fabrication.

On pourrait encore y ajouter les ombres, soit un théâtre au bout du côté des spectateurs, où il y aura de la lumière et des petites figures de bois, remuées qui jetteront leur ombre contre un papier transparent, derrière lequel il y aura de la lumière aussi ; cela fera paraître les ombres sur le papier d'une manière fort éclatante, et en grand. Mais afin que les personnes des ombres ne paraissent pas toutes sur un même plan, la perspective pourra remédier par la grandeur diminuante des ombres [...].

S'il y a ici une véritable scénographie dans ce théâtre des ombres, c'est dans la mesure où Leibniz se soucie à la fois de la dramaturgie du récit « il y aura incontinent des métamorphoses merveilleuses, des sauts périlleux, des vols [...] après cela tout d'un coup on obscurcirait tout », dans la mesure où le spectacle voit se succéder un

20. Buci-Glucksmann, *La Folie de voir* (cf. note 5), p. 80.

21. *Drôle de pensée, touchant une nouvelle sorte de représentations*, p. 565, ou encore un peu avant dans le texte p. 563 : « Outre les représentations publiques il y aura des particulières. »

22. *Drôle de pensée, touchant une nouvelle sorte de représentations*, p. 565.

23. *Ibid.*, p. 567.

24. *Ibid.*, p. 565 et p. 564 : « On inventerait peut-être une nouvelle espèce de jeu utile. »

25. On pense en particulier au texte de Lorraine Daston et Katharine Park, *Wonders and the order of nature, 1150-1750*, New York, 1998.

jeu d'ombres et de lumière où évoluent des marionnettes, puis brutalement un arrêt du spectacle et sa reprise en mineure. Mais il réclame également qu'on ne voie pas ce qui crée l'illusion (« les petites figures seraient remuées par en bas ou par leurs pieds afin que ce qui sert à les remuer ne paraisse pas. ») Enfin, il prête une attention à l'accompagnement sonore : « Le chant et la musique accompagneraient tout. »

Dans ce projet, la perception, entendue comme multiplicité compensée dans l'unité, reçoit ces caractères essentiels : 1. le théâtre y illustre le principe leibnizien de continuité, d'une permanence des spectacles ; 2. l'art y est conçu comme utile à la connaissance, les merveilles sont présentées pour instruire et rendre sage ; 3. il s'agit bien d'un théâtre de la nature et de l'art dans lequel les lois optiques de la perspective sont mises au service de la crédibilité et de l'illusion propre au spectacle. Mais dans ce spectacle, c'est tout autant la science qui se met au service de l'art, que l'art qui met en scène l'enjeu des théories de la perspective. On retrouve ici l'illustration d'une tradition particulièrement répandue en Italie où les techniques basées sur la perspective se développent pour produire, grâce à des recherches sur les lumières ou les décors, l'illusion. Que l'on pense aux travaux du Bernin ou à ces trompe-l'œil qui se répandent aux plafonds des églises et donnent des impressions d'accès à un autre monde. Dans cette conception de la perception comme expression, le ou les points de vue par lesquels le sujet exprime le monde situent l'usage du théâtre du côté d'une métaphysique du beau où le spectacle est utilisé comme un mode d'accès à la connaissance. Mais, dans le même temps, la perception, si elle devient action, c'est-à-dire essence de la substance, est là pour exprimer, à travers la métaphore du théâtre, le passage du fini dans l'infini.

*Un autre usage de la perception :
la perception comme action ou « l'entrée dans le temps »²⁶*

Si on passe d'une perception conçue comme expression à une perception conçue comme action, le point de bascule s'effectue avec une théâtralisation de l'être qui suppose, grâce à l'action, l'entrée du temps dans la perception. Afin de préciser le rapport entre la pensée de Leibniz et le baroque, on voudrait confronter cette acception épaissie de la perception avec les caractères habituellement dévolus au théâtre baroque, tels qu'ils sont par exemple présentés par Rosario Assunto dans son ouvrage *Infinita Contemplazione : Gusto e filosofia dell'Europa barocca*²⁷, à savoir, principalement, la théâtralité de l'être et les procédures visant à infinitiser le fini de la vie (comment le fini se prolonge dans l'infini). En d'autres termes, si la perception est action, elle suppose de penser le rapport entre fini et infini.

L'action est mode d'être. Si exprimer, c'est répéter d'un certain point de vue, depuis un *situs*, le monde, exprimer, c'est aussi réaliser ou encore parachever ce

26. On emprunte cette formule au titre d'un ouvrage d'Eugénie Lemoine-Luccioni, *L'Entrée dans le temps : essais psychanalytiques*, Lausanne, 2001.

27. Rosario Assunto, *Infinita Contemplazione : Gusto e filosofia dell'Europa barocca*, Napoli, 1979.

monde. On voudrait donc partir de l'idée que l'entéléchie permet de produire l'idée d'une *mimesis* créatrice. En d'autres termes, l'entéléchie est une puissance d'actualisation qui, en réalisant ses potentialités, parfait ce qu'elle est, et par conséquent le monde. Cette notion de *mimesis* créatrice trouve quelques ferments dans la manière dont Aristote analyse la fable et le rôle de l'acteur dans la *Poétique*. En effet, d'une part, dans l'analyse qu'Aristote fait de la tragédie, il considère qu'elle est une « imitation de l'action » : « La tragédie imite non pas les hommes, mais une action²⁸. » D'autre part, il considère que c'est l'action des personnages qui détermine leur manière d'être : « donc les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères, mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions », c'est donc l'action qui construit l'existence du personnage. Or, ce qui met l'accent, à partir de l'action, sur la théâtralité de l'être peut se retrouver dans la manière dont Leibniz fait du théâtre une métaphore de la scène sur laquelle la vie s'écoule.

Si on reprend les critères qu'établit, avec d'autres, Assunto, on peut poser la question suivante : en quoi cette conception du baroque peut-elle nous servir à comprendre dans le corpus leibnizien, le changement de sens de la notion de perception comme action sur soi ? Celle-ci a, en effet, comme composante fondamentale la prise en compte du temps : l'action, entendue comme une perception temporalisée de l'univers, qui semble liée au corps. Mais l'intérêt de cette prise en compte du temps n'est pas ici, comme c'est souvent le cas dans les motifs du baroque, de mettre en évidence l'imminence de la mort et la prégnance de la finitude, il s'agit au contraire pour Leibniz de mettre en évidence, par-delà les variations, la permanence des machines de la nature que sont les corps : « car ces machines de la nature sont aussi impérissables que les âmes mêmes. »

On peut repérer la première occurrence d'un lien étroit entre l'usage métaphorique du théâtre et la prise en compte du corps dans les *Nouveaux Essais* ; lorsque Leibniz mentionne Arlequin²⁹ c'est pour faire comprendre ce que sont les Machines de la nature, c'est-à-dire ces corps organiques inséparables des entéléchies primitives. Mais il demande qu'on l'excuse de recourir à la figure ridicule d'Arlequin, en se justifiant par la vertu pédagogique de l'exemple (« pour me mieux expliquer par quelque chose de revenant tout ridicule qu'il est »). Cette incise confirme l'idée que le recours aux personnages de théâtre, aux artifices du théâtre, au motif même du théâtre peut se comprendre comme le recours à un niveau d'intelligibilité spécifique : faire immédiatement sentir et comprendre ce qui pourrait l'être plus médiatement par des termes abstraits. Et Leibniz écrit : « c'est comme Arlequin qu'on voulait dépouiller sur le théâtre, mais on ne put en venir à bout parce qu'il avait je ne sais combien d'habits les uns sur les autres. » Le choix d'Arlequin, l'évocation du manteau d'Arlequin aux multiples couleurs et aux couches infinies est celui d'une figure qui réunit les multiples en lui.

Cet usage métaphorique du théâtre se retrouve dans deux textes de maturité : le premier figure dans le § 143 du *De Causa Dei*³⁰ texte de 1710 imprimé à la suite

28. Aristote, *La Poétique*, éd. J. Hardy, Paris, 1977 (1^{re} éd. 1932), 1450a15-22.

29. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, livre 3, chap. 6, § 42.

30. Leibniz, *De Causa Dei*, in : Leibniz, *Essais de Théodicée* (cf. note 4), pp. 425-455.

des *Essais de Théodicée* où Leibniz évoque « le théâtre du monde corporel ». Dans ce premier texte, on retrouve bien l'idée que le dévoilement de la perfection du monde se fait progressivement par le passage d'une perception à une autre, plus distincte. Mais dans le même temps, on peut ajouter à la fois que le corps y est présenté comme ce qui évolue sur la scène du temps, identifiée à un théâtre, et qu'il y évolue au titre d'un rapport étroit entre microcosme et macrocosme, faisant ainsi de l'individu, une image du monde. Un deuxième extrait tiré du § 6 des *Principes de la nature et de la grâce*³¹ précise le sens de ce rapport entre temps et théâtre qui engage une modification de la notion de perception. Évoquant l'emboîtement des petits animaux dans les semences des plus grands, il fait de leur développement le moyen de les faire passer « sur un plus grand théâtre ». Et il ajoute au sujet du phénomène apparent de la mort et de la corruption des corps : « ainsi quittant leur masque ou leur guenille, ils retournent seulement à un Théâtre plus subtil, où ils peuvent pourtant être aussi sensibles et bien réglés que dans le plus grand. » Le théâtre figure donc la scène où les êtres, et non plus simplement les corps, évoluent par leur action même en assurant que quel que soit le théâtre, ils sont dans une correspondance réglée entre un petit monde (plus subtil) et un grand, qui signale une harmonie.

Le théâtre mis en place dans le texte de 1675 *Drôle de pensée touchant une nouvelle sorte de représentations* illustre la notion de perception comme multiplicité résolue dans l'unité, elle fait de l'agrément un instrument au service de la connaissance. Puis, dans les textes des années 1700 qui ont pris acte de la mutation conceptuelle de la substance et de son incidence sur le statut de la perception, le terme de « théâtre » est utilisé comme une métaphore de l'activité perceptive elle-même en tant qu'elle est constitutive de l'essence des substances. Le théâtre permet ainsi, dans ses usages distincts (mise en scène des perceptions, scène de la perception), d'apprécier particulièrement la notion leibnizienne de perspective. On passe de la *vue* du point de vue dans le théâtre appréhendé comme mise en évidence d'une scénographie, au *point* du point de vue lorsque le théâtre devient la métaphore d'une scène, où la singularité d'une substance exprime son entrée dans le temps. Leibniz essaie de tenir ensemble deux conceptions du théâtre : l'une comme le lieu d'où l'on regarde et l'autre comme la scène que l'on regarde, mais aussi deux fonctions de la théâtralité, en rapport avec le baroque : l'une comme présentation foisonnante de formes nouvelles, l'autre comme une scène où se manifeste une tentative de repousser les limites de la finitude, ou comme une manière d'assumer le caractère infini des choses.

31. Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*, présentés par André Robinet, Paris, 1978.