



**HAL**  
open science

## Quand faire, c'est (se) contredire : l'harmonie rétablie dans le "Désastre de Lisbonne"

Nassif Farhat

► **To cite this version:**

Nassif Farhat. Quand faire, c'est (se) contredire : l'harmonie rétablie dans le "Désastre de Lisbonne". Cahiers Voltaire, 2020, 19, pp.182-190. hal-04156735

**HAL Id: hal-04156735**

**<https://hal.science/hal-04156735>**

Submitted on 11 Jul 2023

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

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

Quand faire, c'est (se) contredire :  
L'harmonie rétablie dans le *Désastre de Lisbonne*

*Tous mes griefs sont donc contre  
votre Poème sur le désastre de  
Lisbonne [...]. Ne vous y trompez pas,  
Monsieur, il arrive tout le contraire  
de ce que vous vous proposez.<sup>1</sup>*

Un de ces « jour[s] où [s]a plume tremble dans [s]a main<sup>2</sup> », Voltaire compose un poème qui, dira-t-on<sup>3</sup>, fait à son tour trembler l'Europe, et l'effet d'une mise en branle des fondements métaphysiques de la « croyance en un ordre du monde », pointant dans la béance de la faille sismique la faille théorique de « l'optimisme religieux<sup>4</sup> ». Si le propos *positivement* tenu, et la position défendue par Voltaire dans le *Poème sur le désastre de Lisbonne*, texte essentiellement critique, ne sont, du fait même de la pluralité des fronts sur lesquels il se situe tour à tour, pas clairs – « *N. L., non liquet*<sup>5</sup> » –, il reste clair que l'essentiel de sa visée consiste à apporter un démenti au « Tout est bien », c'est-à-dire à Leibniz et, plus précisément chez Leibniz, au « principe de l'harmonie des choses<sup>6</sup> » dont la totalité du système procède – cette réduction étant légitimée par cela même que chez Leibniz « tout conspire<sup>7</sup> », et que c'est, fondamentalement et à strictement parler, à ce dernier axiome et non au « Tout est bien » que Voltaire entend répondre ici par un « Tout est en guerre<sup>8</sup> ». Avec Locke, donc, et contre Leibniz, Voltaire opposerait terme à terme non seulement au « Tout est bien » que « le mal existe<sup>9</sup> », et qu'il « est sur la terre<sup>10</sup> », mais surtout à l'harmonie préétablie, au « dans l'univers point de Chaos, point de confusions qu'en apparence<sup>11</sup> » de Leibniz, l'évidence du « chaos fatal<sup>12</sup> ».

Cela étant posé, le *Poème* de 1755 n'a pas encore été lu, si lire veut dire discerner « ce que les mots *font* entre eux par les éléments qu'on appelait leur matérialité<sup>13</sup> », et, de là, établir la signifiante de l'œuvre entendue comme forme-sens ; il n'a pas été lu, si lire un poème emblématique des Lumières veut dire engager une critique de la rationalité des

<sup>1</sup> Jean-Jacques Rousseau, « Lettre à Monsieur de Voltaire sur ses deux poèmes sur “la Loi naturelle” et sur “le Désastre de Lisbonne” », *Écologie & politique*, vol. 30, n°1, 2005, p. 142.

<sup>2</sup> Voltaire, « Il faut prendre un parti, ou le principe d'action. Diatribe », dans *Mélanges de philosophie, de morale et de politique*, Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 81.

<sup>3</sup> Voir, pour une synthèse des répliques qu'a occasionnées l'évènement, Jean-Paul Poirier, « Réactions à un cataclysme : le séisme de Lisbonne en 1755 », *Cahiers de la Villa Kérylos*, n°17, 2006, p. 19-32.

<sup>4</sup> Marc Parmentier, « Voltaire et l'optimisme leibnizien », *Atlande. Revue d'études romanes*, n°1, 2014, p. 138.

<sup>5</sup> Voltaire, « Bien (Tout est) », *Dictionnaire philosophique*, éd. Alain Pons, Paris, Gallimard, 1994, p. 106.

<sup>6</sup> Marcelo Dascal, *Sémiologie de Leibniz*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 190.

<sup>7</sup> D'après la formule d'Hippocrate qu'il cite régulièrement, notamment dans *Monadologie*, §61, éd. Laurence Bouquiaux, Paris, Tel, Gallimard, 1995, p. 107.

<sup>8</sup> Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne, ou Examen de cet axiome : tout est bien*, dans *Anthologie de la poésie française du XVIIIe siècle*, éd. Michel Delon, Poésie/Gallimard, 1997, p. 75.

<sup>9</sup> Voltaire, *Mélanges*, p. 81.

<sup>10</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 75.

<sup>11</sup> Leibniz, *Monadologie*, § 69, p. 109.

<sup>12</sup> Voltaire, *Poème...*, p.74.

<sup>13</sup> Gerard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 170. Nous soulignons.

Lumières, traduite dans la théorie du langage par un dualisme sémiotique qui disjoint à ce point la forme du sens, *a fortiori* dans un poème dit philosophique, qu'elle ne voit plus ce que l'une fait à, ou de l'autre<sup>14</sup>. Aussi longtemps que la forme du *Poème* n'est pas entendue, son sens reste inouï, et son activité tue. L'enjeu est de taille, dans la mesure où la forme ici dément le sens.

Identifier par conséquent, comme nous nous le proposons à différents niveaux, ce que fait la forme à ce que dit le *Poème*, identifier dans le poème « l'éthique de la forme<sup>15</sup> » qui en travaille le sens à son insu, permettrait d'en renouer la systématité et par là de montrer qu'étant peut-être « assez grand » pour être « sans système », il est surtout inconséquent et « se combat lui-même<sup>16</sup> », fait poétiquement l'inverse de ce qu'il dit – cas, chez Otto Apel, de « contradiction performative<sup>17</sup> » –, ou – dans le vocabulaire de Benveniste repris par Meschonnic – parle l'inverse de ce dont il parle<sup>18</sup>. Que, plus clairement encore, le *Poème* est un discours qui prétend démenti(r) un « principe d'harmonie » qui le structure de part en part. Loin de l'enterrer, il l'entérine – et l'imitation du tremblement de la taire.

Le *Poème* se présente d'abord à nous tel qu'il dut sans doute se présenter à son auteur, à savoir comme le produit d'une rhétorique qui pouvait trouver dans l'évènement funeste de 1755 l'occasion du plus adéquat usage de ses procédés, sinon l'allégorie même de sa suprême visée, par coïncidence entre les circonstances effectives du désastre (un terrible remuement de terre), et l'immanquable effet de sa relation – l'occasion, en somme, d'un total déploiement du *movere* classique, en trois strates : la terre qui se meut émeut, et l'émotion nie l'« immuabl[e]<sup>19</sup> ». Le poétique, chez Voltaire, commence au moment où le langage se substitue à la terre comme ce qui a à remuer, en vue de communiquer à qui l'entend l'effet du « spectacle effrayant<sup>20</sup> » qui dans la querelle est son seul argument, et qu'il cherche à lui faire voir comme tel (« accourez, contemplez<sup>21</sup> »). Le *movere*, en ce sens, est naturellement subordonné à l'*evidentia* : plus le drame est visible, plus évident est ce qui en découle. *Movere* et *docere*, autrement dit la réussite même du poème, dépendent alors ensemble de ce que Voltaire parvient à introduire formellement dans ses vers le « mélange étonnant de contrariétés<sup>22</sup> » qu'il identifie au-dehors. Qu'il s'agisse de l'introduire par la contiguïté de deux vers comme ceux-ci, aux débits, ou aux tempos si distincts qu'ils se veulent mimétiques de la disproportion entre le temps humain et le temps cosmique dont il y est question :

<sup>14</sup> Il s'agit, en somme, depuis la perspective meschonnicienne de rompre avec les approches traditionnelles qui réduisent à l'alternative entre étude thématique (par exemple dans Julien Dubruque, « La philosophie à l'opéra », CV 18, p. 163-176) et étude métrique-rhétorique (par exemple, le relevé de « quelques figures fréquemment employées », et de mètres d'ailleurs improprement mais significativement appelés « rythmes », dans Pierre-Alain Clerc, « Les plats et mauvais vers de ce vilain Voltaire », CV 17, p. 107-112) une poétique alors privée de tout pouvoir critique en tant qu'elle reste « prise dans le dualisme » qu'il s'agirait, méthodiquement, de déconstruire. Dans ce contexte, *signifiance* nomme justement la tout autre « manière dont le discours fait signe à quelque chose qui n'est pas de l'ordre du sens, avec son résidu, la forme, mais à l'unité-diversité du faire » (Dessons, Meschonnic, *Traité du rythme*, p. 170).

<sup>15</sup> Paul Valéry, « Au sujet du Cimetière marin », dans Gustave Cohen, *Essai d'explication du « Cimetière marin »*, Paris, Gallimard, 1933, p. 8.

<sup>16</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 76.

<sup>17</sup> Quentin Landenne, *Karl-Otto Apel. Du point de vue moral*, Paris, Michalon, 2015, p. 34-35.

<sup>18</sup> Voir Meschonnic, « Benveniste : sémantique sans sémiotique », *Linx*, n°9, 1997, § 75.

<sup>19</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 73.

<sup>20</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 72.

<sup>21</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 71.

<sup>22</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 75.

Il rampe, il souffre, il meurt ; tout ce qui naît expire ;  
De la destruction la nature est l'empire<sup>23</sup>,

ou par l'élaboration d'un « choc des éléments<sup>24</sup> » prosodiques, vers la création de « chaînes de signifiante<sup>25</sup> », de celle par exemple qui unit des groupes consonantiques complexes structurés autour de l'/r/ et dans l'entourage d'explosives (/p/, /g/, /b/, /d/, /t/) :

Ces **débris**, ces lambeaux, ces **cendres** malheureuses [...] ;  
Sous ces **marbres rompus** ces **membres dispersés** [...] ;  
Que ce **gouffre enflammé de soufre et de salpêtre** [...] ;  
**Des foudres souterrains engloutissent** Lisbonne,  
Et **de trente cités dispersent les débris** [...] ;  
Nos **chagrins**, nos **regrets**, nos **pertes** sont sans **nombre**<sup>26</sup> ;

introduit, disions-nous, d'une manière ou d'une autre, ce « désordre<sup>27</sup> » ne vise jamais qu'à « violer presque constamment les préceptes généraux<sup>28</sup> » de l'art poétique, de sorte qu'au sens de l'énoncé corresponde la forme de son énonciation, et que, littéralement, la *caco-phonie* soit dans le vers comme « le mal est sur la terre<sup>29</sup> ». Dans ce « genre plus délicat d'imitation, lequel consiste à faire que les sons *expriment* la manière dont sont combinés les idées et les sentiments mêmes<sup>30</sup> », se trouve alors, nous y venons, substituée à la disharmonie horizontale entre les mots l'harmonie verticale entre les mots et les choses – substituée, autrement dit, à une simple esthétique harmonique, classique et ramiste, « sa contrepartie [ensemble] sémiologique » et métaphysique, rien de moins que « la théorie [leibnizienne] de l'expression<sup>31</sup> ».

Voltaire en effet, au lieu même de sa pratique poétique<sup>32</sup> où il entend le plus furieusement faire jouer Locke contre Leibniz<sup>33</sup>, prend malgré lui et contre Philalèthe le parti de Théophile, qui dans les *Nouveaux essais sur l'entendement humain* s'autorise d'une longue

<sup>23</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 76.

<sup>24</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 76.

<sup>25</sup> Dessons et Meschonnic, *Traité du rythme*, p. 168.

<sup>26</sup> Voltaire, *Poème...*, respectivement p. 71, 71, 73, 75, 77. Joignons-y en passant les nombreuses chaînes locales que noue Voltaire – « prétend qu'étant » (72), « maux en osant » (73), « balance à » - « Bayle ensei- » (76), etc.

<sup>27</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 76.

<sup>28</sup> Louis Quicherat, *Petit traité de versification française*, Paris, Hachette, 1892, p. 81. Dans le premier des vers cités, c'est la suite de monosyllabes qui eût été condamnée, et dans la seconde série, le retour effréné d'une même consonne, par surcroît de ladite *consonne canine*. Tout cela est suffisamment documenté pour que nous ne nous y attardions pas.

<sup>29</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 75.

<sup>30</sup> Cesare Beccaria, *Recherches concernant la nature du style*, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2001, p. 105. Nous soulignons, ne pouvant qu'indiquer en passant combien la théorie de l'harmonie imitative est solidaire d'une rhétorique de « l'expressivité, dont relève l'allitération » (Dessons et Meschonnic, *Traité du rythme*, p. 168). Qu'on songe au doublet synonymique proposé ailleurs par Voltaire dans son « Discours aux Welches » : « parvîntes-vous alors à faire un langage assez abondant, assez expressif, assez harmonieux ? » (*Mélanges*, p. 285, nous soulignons).

<sup>31</sup> Marcelo Dascal, *Sémiologie de Leibniz*, p. 189.

<sup>32</sup> Nous disons bien *poétique*, excluant par là les *Éléments de la philosophie de Newton*, dans lesquels une « extravagante objection » est proposée à l'harmonie préétablie de « Leibnits » (cité Marc Parmentier, « Voltaire et l'optimisme », p. 145).

<sup>33</sup> Lequel, seulement deviné dans le *Poème*, est nommément cité dans « Le principe d'action » (*Mélanges*, p. 80), à la différence de Bayle, qui n'intervient dans le *Poème* que comme une vague figure du doute.

tirade démontrant, précisément « pour en découvrir l'harmonie<sup>34</sup> », qu'il existe « un rapport entre les choses et les sons et mouvements des organes de la voix<sup>35</sup> », tel qu'il rend compte de ce que « l'écrivain » qui, comme l'a justement fait Voltaire, « emploie [par exemple] la lettre R pour signifier un mouvement violent<sup>36</sup> », « exprime, [...], et rend évidentes toutes les analogies qu'il y a<sup>37</sup> » entre l'expression et l'exprimé. Nulle harmonie imitative, en ce sens, dont le principe mimétique lui-même ne repose déjà sur la reproduction « d'un ordre dans le représentant [...] suivant lequel l'univers y est représenté<sup>38</sup> » ; nulle rhétorique harmonique qui ne consiste en « la préservation d'une certaine analogie de rapport », de sorte qu'« à partir du seul examen des rapports de l'exprimant nous pouvons parvenir à la connaissance des propriétés correspondantes de la chose à exprimer<sup>39</sup> » – lesquelles, chose exprimant et chose exprimée, ne « se rencontrent [qu']en vertu de l'harmonie préétablie<sup>40</sup> ».

Il apparaît dès lors que l'opportunité dont se saisit Voltaire de contredire au fondement du « Tout est bien » le principe de l'harmonie, en représentant formellement le chaos, est elle-même fondée en principe sur un acquiescement préalable à cette « *hypothèse des accords*<sup>41</sup> », qui conditionne l'expressivité du langage qui la nie. Dans le *Poème*, autrement dit, « l'examen de l'axiome » rend seul possible l'examen des rapports du *Poème* avec l'axiome – d'où l'antimétabole qui retourne contre elle l'harmonie expressive du chaos en expression, bien que chaotique, de l'harmonie (au double sens du génitif). « Tout est en guerre », en somme, ne porte *que* si « Tout conspire » ; il parle *depuis* l'harmonie qu'il (d)énonce. Voltaire, dans cette perspective, contre le désordre et contre le chaos qui ne sont pas dicibles parce qu'ils ne *font* pas sens, ne sont pas reductibles à du sens (ce que justement Voltaire en vain cherche à dire), ranime le système leibnizien au moment même où il *l'ex-amine*, littéralement l'éconduit. Par crainte du tremblement.

La démonstration qui, de là, reste à mener, est une démonstration *a fortiori*. Il s'agit de mettre en évidence ce qui advient dans tous les passages du poème qui ne recourent pas même à cette mimétique du désordre apparent que constitue l'harmonie imitative, et se contentent d'être uniment harmonieux, en un sens qui doit être examiné, si c'est bien le sens de l'ordre, et la possibilité de statuer sur sa nature, de l'évaluer, qui est en cause dans l'incrimination de l'optimisme<sup>42</sup>. Un élément de réponse en est fourni par Voltaire, lorsqu'ailleurs il affirme que, « pour être bon », un vers ne doit manquer ni de « la pensée », ni de « la pureté élégante du style », ni de « l'harmonie<sup>43</sup> », posant entre ces trois qualités une corrélation qui, pour être banale alors, n'en est pas moins d'une portée considérable, si tant est que l'on veuille bien, à

<sup>34</sup> Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, GF, 1990, p. 222. Rappelons qu'aux opinions de Philalèthe correspondent celles de Locke dans ce dialogue, et celles de Leibniz à celles de Théophile.

<sup>35</sup> Leibniz, *Nouveaux essais*, p. 220.

<sup>36</sup> Leibniz, *Nouveaux essais*, p. 219.

<sup>37</sup> Cesara Beccaria, *Recherches*, p. 105.

<sup>38</sup> Leibniz, *Monadologie*, § 63, p. 108.

<sup>39</sup> Leibniz, *Qu'est-ce qu'une idée ?*, dans *Recherches générales sur l'analyse des notions et des vérités*, Paris, PUF, 1998, p. 445.

<sup>40</sup> Leibniz, *Monadologie*, § 78, p. 111.

<sup>41</sup> Leibniz, *Système nouveau de la nature et de la communication des substances*, Paris, GF, 1994, p. 74.

<sup>42</sup> Car après tout, s'il n'en est pas question dans le *Poème*, si dans le *Poème* l'existence de l'ordre semble elle-même déniée, le « Principe d'action » et le *Dictionnaire* admettent du moins qu'il y ait « de l'ordre, partout » (Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, p. 104) mais lui refusent toute positivité axiologique.

<sup>43</sup> Voltaire, *Questions sur L'Encyclopédie, par des amateurs*, t. IV, dans *Collection complète des œuvres de M. de V\*\*\**, t. XXIV, Genève, 1774, p. 486.

nouveau, retourner aux racines de cette équivalence, à ce point de radicalité où s'équivalent aussi et encore différemment la rhétorique de Voltaire et la sémiotique leibnizienne.

Soyons d'abord attentifs à ce que cette formule, fameuse par la comparaison du vers à l'or dont elle procède, ne nomme en fait rien de plus qu'une tautologie, dans la mesure où les trois qualités qu'elle identifie sont une seule, et la même : la clarté, simplement rapportée à trois catégories fondamentales de la rhétorique<sup>44</sup>. En effet, « l'élégance », dit Voltaire dans l'article de l'*Encyclopédie* qu'il lui consacre, « c'est [à la fois] la clarté, le nombre et le choix des paroles », et « une partie de cette harmonie<sup>45</sup> » qui prescrit au poète, dont elle est « la base de [l']art », de ne pas « se permettre un concours de syllabes rudes<sup>46</sup> », et de veiller, par « la succession facile des sons<sup>47</sup> », à l'intelligibilité de sa pensée. Pensée, élégance, harmonie : clarté dans l'*inventio*, dans l'*elocutio*, dans la *dispositio*. Seul est alors harmonieux le vers clair<sup>48</sup>, le langage dont la clarté est telle qu'elle réalise la « quasi-transparence et translucidité que doit avoir le moyen de communication des idées<sup>49</sup> ». Harmonieux aussi par conséquent, en ce sens de « succession facile des sons », entre autres les seize vers au centre desquels Leibniz est, dans le *Poème*, appelé à témoin, et dans lesquels, par surcroît rigoureusement mesurés, aucune chaîne de signifiante prosodique ne se signale<sup>50</sup>. C'est dire que le sens de l'ordre<sup>51</sup> ici, *id est* le sens du rythme, est strictement *eu-rythmique* – ce qui ne nous intéresse que dans la mesure où le « préfixe me[t] de la sorte l'accent sur l'ensemble, et sur son harmonie, plus que sur les particularités individuelles des parties qui le composent ». Ce faisant, parce qu'elle « peut se définir par l'idée de proportion multiple d'un ensemble

---

<sup>44</sup> Notons que la clarté, implicite ici, sert de centre à un autre triptyque, qui pose comme « absolument nécessaires » au bon écrivain la « régularité », la « clarté » et l'« élégance » : « avec les deux premières on parvient à ne pas écrire mal ; avec la troisième on écrit bien » (Voltaire, *Questions sur L'Encyclopédie, par des amateurs*, t. IV, p. 40). En admettant même qu'en ce cas l'élégance ne soit pas la clarté, mais quelque agrément supplémentaire, la régularité s'y laisse aisément reconduire, qu'elle s'y assimile ou qu'elle la conditionne.

<sup>45</sup> *Encyclopédie*, t. 5, p. 482.

<sup>46</sup> *Encyclopédie*, t. 5, p. 483.

<sup>47</sup> Cesare Beccaria, *Recherches concernant la nature du style*, p. 101. « L'harmonie et le concert des mots produisent cet effet de nous occuper moins d'eux-mêmes que des idées qu'ils représentent », poursuit Beccaria, en une proposition qui nous sert à faire entendre positivement ce que Voltaire ne cesse de dire négativement, lorsque par exemple il dénonce, Boileau à l'appui, ensemble la disharmonie et l'inintelligibilité de vers qui « pèchent autant par l'expression que par le fond même », et dont « rien n'est clair » (*Questions sur L'Encyclopédie, par des amateurs*, t. IV, p. 41).

<sup>48</sup> Il est significatif que Voltaire se fasse aussi par là, en matière de poésie didactique, l'émule de Pope, « poète le plus *élégant*, le plus correct [...], le plus *harmonieux* qu'ait eu l'Angleterre », qu'on peut « traduire, parce qu'il est extrêmement *clair* » (nous soulignons), et dont le « système tient beaucoup de celui de Leibniz » (*Mélanges philosophiques, littéraires, historiques*, t. II, dans *Collection complète des œuvres de M. de V\*\*\**, t. XV, Genève, 1771, p. 129-131).

<sup>49</sup> Cesare Beccaria, *Recherches concernant la nature du style*, p. 102. Voir, pour son équivalent dans Leibniz, Dascal, p. 70-75.

<sup>50</sup> On notera par exemple, en large et en passant, que deux vers comme ceux-ci : « Un désordre éternel, un chaos de malheurs, / Mêlé à nos vains plaisirs de réelles douleurs » (*Poème...*, p. 76), non seulement parcourent presque l'ensemble de la gamme vocalique pour éviter les retours, et ainsi consonnent par diversification des timbres, mais évitent aussi les redondances consonantiques, et ajoutent au strict respect de la mesure binaire de l'alexandrin une syntaxe soulignant des figures elles-mêmes binaires (hypozeuxes, chiasme) distribuant leurs termes des deux côtés de la césure. Sans doute est-ce cette structure, récurrente dans la poésie philosophique de Voltaire, et particulièrement favorable à l'intellection de l'idée, qui explique que « les notes accompagnant des poèmes d'une aussi grande importance philosophique soient en général peu développées », et qui dispensent de s'en « étonner » (Gwenaëlle Boucher, « La note et le vers chez Voltaire », *Dix-huitième Siècle*, n°34, 2002, p. 498).

<sup>51</sup> Rappelons que l'ordre entre, avec la clarté, dans le « génie [du français] » (*Encyclopédie*, t. 7, p. 286).

unique<sup>52</sup>, l'eurythmie [étant] en quelque sorte un ensemble général de symétries particulières, une proportion de proportions<sup>53</sup> », elle atteint, le contredisant, le centre de l'argument de Voltaire qui consiste, dans le *Poème*, à protester contre la subsomption du malheur particulier dans le bien général<sup>54</sup>. Ainsi, pour reprendre sans y songer la sémiotique de Leibniz (« *In signis claritas*<sup>55</sup> »), il en reprend la théodicée. Ce que dit *eu*-rythmie : « Bien [rythmé] (Tout est) ». Une fois encore, ce n'était pas Leibniz, mais Voltaire qui « ne s'entendait pas<sup>56</sup> ».

Il ne s'entendait pas, ni ne (se) voyait (se) retourner contre lui les moyens de la défense qu'il empruntait « aux champs de Mars<sup>57</sup> ». Car enfin, si l'ennemi est, à tout prendre, l'optimisme, celui-ci ne saurait se réduire, comme le voudrait Voltaire, au « Tout est bien », puisqu'indissociable du « principe de *maximis* et *minimis* » qui le conditionne dans Leibniz, et qui, « appliqué non plus à la quantité mais à la qualité, fait passer à celui de l'optimum<sup>58</sup> ». Optimiste, l'ensemble l'est en vérité en tant qu'il postule que la création de Dieu, qui est « cause de l'Existence du Meilleur », procède de la résolution optimale d'un rapport, par combinaison d'« autant de variété qu'il est possible, avec le plus grand ordre qui se puisse<sup>59</sup> ». Or, c'est bien d'une semblable combinatoire que procède la poétique voltairienne, qui, à une pratique ordinaire de l'ordonnement métrique et de « la variété des voyelles et des articulations [dont] dépend la fécondité d'une belle harmonie<sup>60</sup> », joint un mode plus singulier de calcul du meilleur<sup>61</sup> dont les jugements sur Racine, parce qu'il « porta la douce harmonie [...] au plus haut point où ell[e] puiss[e] parvenir<sup>62</sup> », découvrent l'optimisme. Ainsi écrit-il qu'après Corneille « un homme s'éleva, qui fut à la fois plus passionné et plus correct ; moins *varié* mais moins *inégal*<sup>63</sup> », faisant à son tour du « meilleur modèle<sup>64</sup> » celui dans lequel entre le plus de *variété* qu'il est possible avec le moins *d'inégalité*, ou le plus grand ordre qui se puisse – formule même de Leibniz. Là comme ici, le rapport optimal de la variété à l'ordre est pris à la fois pour principe créateur et pour critère du plus haut degré de perfection à l'œuvre dans l'œuvre, qu'elle soit, chez Leibniz, divine, ou poétique chez Voltaire. Aussi à l'ordre harmonique de la meilleure cosmogonie l'ordre harmonique de la meilleure poésie

<sup>52</sup> Par cette idée encore, l'eurythmie recoupe l'élégance-clarté, s'il faut en croire la traduction que propose Voltaire, dans l'article « Eloquence » déjà cité, d'« *elegans signum* » par « figure proportionnée » (*Encyclopédie*, t. 5, p. 482).

<sup>53</sup> Pierre Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, PUF, 1999, p. 45.

<sup>54</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 74 : « Et vous composerez dans ce chaos fatal / Des malheurs de chaque être un bonheur général ! » C'est pour répondre à cet argument que Rousseau proposait d'éclaircir l'axiome optimiste par addition de l'article : « Le tout est bien » (« Lettre à Monsieur de Voltaire sur ses deux poèmes sur "la Loi naturelle" et sur "le Désastre de Lisbonne" », *Écologie & politique*, vol. 30, n°1, 2005, p. 148).

<sup>55</sup> Cité par Marcelo Dascal, *Sémiologie de Leibniz*, p. 136.

<sup>56</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, p. 101.

<sup>57</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 74.

<sup>58</sup> Christiane Frémont, dans son introduction à Leibniz, *Testamen anagogicum*, Paris, GF, 1994, p. 91.

<sup>59</sup> Leibniz, *Monadologie*, § 58, p. 105-106. Notons que, dans le paragraphe suivant, Leibniz lie explicitement l'optimisme ainsi entendu et son hypothèse de « l'harmonie universelle ».

<sup>60</sup> Marmontel, *Éléments de Littérature* dans *Œuvres complètes*, Paris, Née de la Rochelle, 1787, p. 36.

<sup>61</sup> Sans doute est-ce de cette tendance qu'hériterait Beccaria, la radicalisant plus tard sous la forme de ce « principe fondamental de tout style », qui consisterait en la communication d'un « maximum de sensations compossibles entre elles » dans « l'ordre le meilleur dans quoi on puisse les disposer » (cité dans Bernard Pautrat, « L'autre Beccaria », en postface aux *Recherches concernant la nature du style*, p. 202).

<sup>62</sup> Voltaire, *Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations*, t. VII, dans *Collection complète des œuvres de M. de Voltaire*, t. XVII, Genève, 1761, p. 227.

<sup>63</sup> Voltaire, *Mélanges philosophiques, littéraires, historiques*, p. 504. Nous soulignons.

<sup>64</sup> *Encyclopédie*, t. 7, p. 110. Dans cet article, le « meilleur modèle de la poésie » dont il est proprement question est celui de « deux vers pleins de *force* et d'*élégance* », qualités elles aussi contradictoires mais compossibles et superposables, moyennant quelques détours, au couple de la variété et de l'ordre.

correspond-il, – de sorte qu'à tous égards Voltaire ne se soit pas tant *opposé* que *disposé* à l'optimisme. Dans un langage structurellement redevable à son impensé métaphysique, il (re)produit ce que Leibniz induit des choses, à savoir « l'éternelle loi<sup>65</sup> » du « mieux ordonné » des (uni)vers « possibles<sup>66</sup> ».

Le *Poème sur le désastre de Lisbonne*, en ce dernier sens, de démenti qu'il se prévalait d'être, apparaît bien désormais n'être qu'un des harmoniques<sup>67</sup> du système leibnizien, qu'il « exprime confusément » mais littéralement, « ou reflète selon son point de vue », comme « le fait chaque substance », « miroir de Dieu et de tout l'univers<sup>68</sup> ». Dès lors, et puisqu'il a semblé possible de voir dans la démarche voltairienne le miroir, *id est* ici le symétrique de la démarche de Leibniz, notre dernière ambition sera d'indiquer, seulement d'indiquer, au lieu même de leur symétrie, l'ultime manière qu'a le *Poème* de s'enter à « la jonction » d'un faire et d'un dire contradictoires, ou de « ne pas savoir savoir ce qu'il fait<sup>69</sup> ». L'argument, ce distique :

Quand l'homme ose gémir d'un fléau si terrible,  
Il n'est point orgueilleux, hélas ! Il est sensible<sup>70</sup>,

consiste à faire « du mal que [d'aucuns] ni[ent]<sup>71</sup> » une donnée anthropologique apodictique, en tant qu'elle serait fondée dans la nature sensible de l'homme qui, ne sachant « que souffrir<sup>72</sup> », en atteste l'existence ; à faire, autrement dit, de la sensibilité une faculté épistémologique, susceptible de faire de son objet, le mal, un objet de connaissance. En termes rhétoriques, cette thèse consiste bien encore en celle de Beccaria, qui, affirmant que « la poésie, qui s'assujettit à une mesure constante, fait pour ce seul motif un choc plus vif dans l'esprit, et donne aux objets une présence plus vraie<sup>73</sup> », éclaire la stratégie du *Poème* : il s'agit, nous l'avons plus tôt dit, de marquer rigoureusement la mesure, c'est-à-dire d'être harmonique, c'est-à-dire d'être clair, pour que le mal *clairement énoncé* soit *clairement senti*, et *senti comme nécessairement existant* si la sensibilité atteste l'existence. Or, pourquoi déplier une chaîne logique *a priori* aussi anodine et aussi peu signifiante – sinon précisément parce qu'elle est, infiniment signifiante par là, strictement symétrique de la chaîne leibnizienne qui s'élabore en deux temps, d'abord posant que « ce qui est [distinctement] senti existe<sup>74</sup> », ensuite qu'« exister n'est rien d'autre qu'être harmonique<sup>75</sup> ». Quand, chez Voltaire, l'harmonie fait l'existence par la sensation distincte, la sensation distincte fait chez

<sup>65</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 72 et 73.

<sup>66</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 76.

<sup>67</sup> C'est-à-dire, souvenons-nous-en, qu'« à partir du seul examen des rapports de l'exprimant nous pouvons parvenir à la connaissance des propriétés correspondantes de la chose à exprimer » (Leibniz, *Qu'est-ce qu'une idée ?*, p. 445).

<sup>68</sup> Laurence Bouquiaux, en introduction à Leibniz, *Discours de métaphysique*, p. 23-24. Nous soulignons.

<sup>69</sup> Martin Rueff, *La jonction. Ou comment savoir ne pas savoir savoir ce que l'on fait*, Paris, Nous, 2019, p. 9.

<sup>70</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 73.

<sup>71</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 73.

<sup>72</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 77.

<sup>73</sup> C'est en vue de la même fin que, chez Leibniz, les « notes » sont dites devoir être « *sensibilissimae* » (cité par Dascal, *Sémiologie de Leibniz*, p. 146).

<sup>74</sup> Nous combinons ici deux propositions tour à tour citées dans Dascal, *Sémiologie de Leibniz*, p. 109 : « Ce qui est senti existe [...]. Non pas ce qui est senti existe, mais plutôt ce qui est clair et distinctement senti ». Leibniz, du reste, précise qu'il est là question d'un « indémontrable », en faveur duquel Voltaire ne peut en effet mobiliser que l'empathie.

<sup>75</sup> Marcelo Dascal, *Sémiologie de Leibniz*, p. 190.

Leibniz l'existence en harmonie<sup>76</sup>. De là, la preuve par la sensibilité que Voltaire met en avant contre l'harmonie préétablie manque son objet dans la mesure même où le rapport qui la lie à lui en tant que preuve ne peut être qu'harmonique, de nature à permettre la « congruence des données sensorielles » au moment où, entre le sentant et le senti, « ce rapport mutuel réglé par avance [...] produit ce que nous appelons leur *communication*<sup>77</sup> ». Nous pourrions dès lors, ce rapport étant toujours chez Leibniz de « représentation<sup>78</sup> », aller jusqu'à affirmer que dans le *Poème*, la perception du mal, parce que sa condition de possibilité repose dans le rapport harmonique qui lie le signe sensible à ce dont il signale l'existence, est nécessairement précédée d'une forme d'aperception transcendante. Si, en effet, le rapport harmonique fonde la représentation du mal dans le *Poème*, et si rapport harmonique *est* représentation de l'harmonie, alors c'est bien la représentation préalable de l'harmonie qui conditionne toute représentation ultérieure du chaos – de telle manière qu'un « *Tout conspire* » doit pouvoir accompagner toutes ces représentations<sup>79</sup>.

Au lieu, en d'autres derniers termes, d'anéantir l'harmonie préétablie, Voltaire la rétablit, comme la « condition qui précède toute expérience [du mal] et rend cette expérience elle-même possible<sup>80</sup> ». Dans le *Poème* et au-dehors le tremblement, malgré lui mais sans trembler, désensevelit l'harmonie comme la terre même depuis laquelle tremblement il y a ; terre que seule peut reconnaître une poétique qui renonce à une lecture philosophique de Voltaire, où lecture philosophique veut dire étude d'une pensée critique sans langage, pure idée sans forme (d'où l'idée d'informe dont on a cru que ce poème pouvait être vecteur), pour une lecture, philosophique au sens de Voltaire, critique, du langage de sa pensée. Seule cette fouille systématique pourrait faire entendre cela, que les idées de Voltaire s'énoncent dans leur contradiction, qu'elles et avec laquelle elles « symbolisent<sup>81</sup> ». Car le *Poème* enfin, non pas mentionne l'harmonie, ou en parle, mais, pour rappeler notre distinction liminaire, la parle, l'évoque, littéralement prête voix à ce qui lui donne voix. Ainsi entendue, et seulement ainsi entendue, l'œuvre devient-elle paradoxalement d'actualité<sup>82</sup>.

« Le beau soulagement », à tout prendre, pour Leibniz, « d'être mangé des vers<sup>83</sup> », s'ils sont alexandrins et s'ils sont harmonieux ; si sa réfutation, dite originale, implique en fait une adhésion originaire. Voltaire se contredisant, ou faisant contre ce qu'il dit, en ce sens le contrefaisant, non pas « frémi[t]<sup>84</sup> », non pas « gémit<sup>85</sup> », non pas s'insurge, mais rouvre, à contre-sens, la « voie du consentement<sup>86</sup> ».

<sup>76</sup> Voir, à ce propos, Leibniz, *Discours de métaphysique*, § 8, ou Dascal, p. 190.

<sup>77</sup> Leibniz, *Système nouveau de la nature*, p. 73-74. Plus loin, Leibniz parle de « la communication, ou harmonie de deux substances » (p. 82).

<sup>78</sup> Leibniz, *Réponses aux objections du P. Lamy*, dans *Système nouveau de la nature*, p. 252.

<sup>79</sup> Nous paraphrasons ici la proposition qui, bien sûr, formalise dans la *Critique de la raison pure* le concept d'aperception transcendante.

<sup>80</sup> Kant, cité dans Rudolf Eisler, *Kant-Lexikon I*, « Aperception transcendante », Tel, Gallimard, 1994, p. 41.

<sup>81</sup> Voir Dascal, *Sémiologie de Leibniz*, p. 130-131 : « Il semble donc clair que “symboliser” dans la *Monadologie* signifie plutôt “analogie”, dans le sens précis de ressemblance structurale ».

<sup>82</sup> Dès lors en effet que « cette évocation a effectivement lieu pour un sujet qui en prend connaissance, le signe devient actuel » (Dascal, *Sémiologie de Leibniz*, p. 92).

<sup>83</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 74.

<sup>84</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 76.

<sup>85</sup> Voltaire, *Poème...*, p. 77.

<sup>86</sup> Leibniz, *Système nouveau de la nature*, p. 85.