

H-France Review Vol. 24 (May 2024), No. 45

Melissa Lo, *Skepticism's Pictures: Figuring Descartes's Natural Philosophy*. University Park: Penn State University Press, 2023. 230 pp. \$104.95 U.S. (hb). ISBN 978-0-271-09482-3.

Compte-rendu par Stéphane Van Damme, École normale supérieure (ENS)

L'originalité de l'enquête de Melissa Lo consiste à s'interroger sur les images associées à la nouvelle science, à en montrer la valeur heuristique. Certes, les images n'étaient pas absentes des traités de la philosophie naturelle aristotélécienne qui était encore enseignée dans les collèges et à la faculté des arts des universités depuis le Moyen Âge, mais elles se limitaient souvent aux arbres de Porphyre ou à des représentations en cercles de l'univers. Melissa Lo montre ainsi que la révolution cartésienne fut aussi une révolution des images et que la culture du doute si souvent associée au cartésianisme passe par une philosophie visuelle.

L'enquête se déploie en cinq chapitres. Dans le premier chapitre, l'auteure a soin de recontextualiser la production des images cartésiennes publiées en 1637 dans les *Essais consacrés à la dioptrique et aux météores* publiés en 1637 comme un compendium du *Discours de la Méthode*. Au lieu d'utiliser les représentations traditionnelles des arbres de Porphyre ou les tables cosmologiques que l'on trouve dans les manuels, Descartes, avec son illustrateur Frans van Schooten Jr., propose « des formes analytiques » qui viennent des mathématiques mixtes par exemple le joueur de tennis ou l'arc-en-ciel. Ces images sont emblématiques d'une pratique philosophique qui navigue entre l'empirisme et la spéculation. Elle montre l'importance de la culture graphique des mathématiques pratiques d'inspiration hollandaise : «The pictures of Descartes incorporated into his *Essais* were emblematic of his new epistemology, demonstrating an approach to knowing that intercalated various ways of knowing to forge something new but familiar. » (p. 16). Elle montre d'abord que c'est un point de rencontre entre les exigences de la *scientia* et les pratiques du dessin de la culture artisanale. C'est durant sa participation aux campagnes militaires du Prince Maurice de Nassau qu'il aurait appris le dessin auprès des ingénieurs formés dans l'école de la Duytsche Mathematique de Leiden dont l'enseignement se faisait en langue vernaculaire. L'un des professeurs de cette école n'est autre que le père de l'illustrateur Franz van Schooten Jr. Ce dernier utilise les paysages (colline, dunes, etc.) pour cartographier et mesurer les distances entre divers points. Avec le fils van Schooten, Descartes va produire trois types d'images — les descriptions anatomiques, les diagrammes, l'analyse géométrique — mais aussi produire un système d'annotations avec des lettres et des chiffres, réduisant la géométrie des paysages à un jeu de perceptions visuelles liées à l'anatomie des yeux, conformément aux règles de l'esprit qu'il édicte dans les mêmes années. Cette conception de l'image est particulièrement saillante dans l'explication de l'arc-en-ciel où l'on trouve un

Descartes représenté dans le mouvement même de son expérience du phénomène, ce que Melissa Lo décrit comme une « gymnastique cognitive » (p. 36).

Dans le second chapitre intitulé « The Composite Universe » l'auteurice quitte les *Essais* pour analyser les figures des *Principia philosophiae* (1644) avec lesquelles Descartes cherche à représenter les tourbillons de l'univers, invisibles à ses yeux et présentés comme des hypothèses. Ici, contrairement aux images de 1637, celles de 1644 parlent en termes d'imagination. Melissa Lo rapproche ces représentations des manuels jésuites et rappelle le projet des *Principia*. Descartes généralise l'usage des images des vortex, reprenant à la fois les leçons de mathématique de Christopher Clavius, de Pierre Bourdin (son professeur au collège de La Flèche), mais aussi le sens spirituel d'Antonius Sucquet. Le point est un emblème de « spiritual humility » (p. 51). Le caractère hypothétique de la ligne en pointillés est en effet commun chez les mathématiciens du début du XVII<sup>e</sup> siècle aussi bien dans les traités de fortification que dans ceux d'algèbre ou de géométrie. La cosmographie l'utilise aussi pour représenter des informations incertaines. L'auteurice souligne l'importance de la technique du stippling en usage chez les graveurs et imprimeurs italiens pour donner une impression tonale.

Dans le troisième chapitre, elle approfondit l'idée de la constitution d'une tradition visuelle du cartésianisme à partir du cercle de ses premiers disciples ou continuateur comme Jacques Rohault. Ce chapitre donne l'occasion de s'interroger sur les relations entre images et culture expérimentale. Il montre en effet combien l'enseignement scientifique de Rohault tente de combler l'écart entre les pratiques aristotéliennes de l'université et la nouvelle philosophie de manière à désamorcer les critiques sur l'eucharistie dans son *Traité de physique* de 1671. Rohault se tient à distance des questions métaphysiques et théologiques. Une double tradition travaille les représentations proposées par Rohault. D'abord, celle du témoignage qui caractérise la culture de l'observation qui se met en place dans les décennies 1660 et 1670. La seconde ensuite renvoie davantage à une culture du miracle comme l'avait bien montré Peter Dear.[1] Dans ce chapitre, Melissa Lo montre combien la première génération de cartésiens (principalement Rohault et Clerselier) est attentive à réduire l'écart avec les images proposées dans la philosophie naturelle scolastique (le manuel de Pierre Gautruche sert ici d'exemple paradigmatique). Comme le souligne Melissa Lo, ils « introduced the tendency on the part of Dutch Cartesians—as evidenced by Schuyls's Latinized *Tractatus de homine* (1662)—to put the new philosophy in realism's clothes ». (p. 103)

Le chapitre suivant offre un complet dépaysement de la problématique en interrogeant les tensions qui entourent la réception du cartésianisme dans les Provinces-Unies. Comme on le sait depuis les travaux de Svetlana Alpers ou de Simon Schama, la culture visuelle hollandaise est fondée sur un nouveau rapport documentaire à la réalité, à un art de décrire.[2] Ce chapitre reprend la question du réalisme hollandais avec un autre exemple, celui de la *Philosophia naturalis* de Senguerd, un abécédaire de philosophie naturelle publié pour la première fois en 1680, qui a modifié le programme visuel de Descartes avec une dextérité surprenante et un paradoxe irrépressible : Ce traité est en parfaite rupture avec les précédents traités étudiés car il se présente comme un livre d'images avec ses trente-six gravures, probablement réalisées par Adriaan Schoonebeek, un artiste qui avait été formé dans l'atelier du célèbre graveur néerlandais Romeyn de Hooghe (et qui, peu de temps après, s'était inscrit comme étudiant en philosophie naturelle à Leyde). L'utilisation libérale par Schoonebeek de ce que Svetlana Alpers appelle « the art of describing » mérite qu'on s'y attarde, car elle s'écarte considérablement des méthodes visuelles de Descartes. Cette stratégie réaliste entend évidemment répondre à l'accusation de fantasmes, de fictions, qui a souvent été mise en avant pour qualifier la philosophie de Descartes dans les Provinces-Unies. En s'appuyant sur des études de quelques gravures, l'auteurice souligne l'importance de la culture empirique, de l'objectivité et de

l'accumulation des choses curieuses. La mobilisation des paysages marins ou terrestres et des natures mortes participe à une économie de la connaissance. Leur savoir était durement acquis par l'observation, l'expérimentation et la représentation de l'invisible. Inscrite dans la culture visuelle hollandaise depuis Bosch, ces graveurs prenaient aussi leur distance par rapport aux monstres, aux paysages infernaux, etc. qui caractérisaient cette tradition picturale. Le réalisme s'accompagnait de toute une réflexion sur les techniques de représentation, sur le déassemblage ou la desconstruction de certains motifs pour mieux donner à voir des éléments invisibles.

Dans le dernier chapitre, l'autrice s'intéresse aux dernières décennies du siècle et à la nouvelle génération de cartésiens qui contribue à fictionnaliser la tradition cartésienne. Le Père jésuite Gabriel Daniel et ses *Voyages* satiriques par exemple, la biographie de Descartes d'Adrien Baillet. Elle montre « comment et pourquoi, à la fin du siècle, le voyage fantastique était un genre approprié pour discréditer la philosophie naturelle de Descartes, en particulier sa théorie des tourbillons » (p. 103). Le *Voyages* se joue à la fois des conventions des éditions des traités cartésiens et des illustrations comme les cartes imaginaires qui accompagnent les romans à la fin du XVIIe siècle (comme le roman burlesque de Furetière qui est ici étudié). En copiant les images de ces traités, le Père Daniel détourne ces images. Or, le contexte a éminemment changé après les premières controverses qui ont suivi la mort de Descartes. Au début des années 1680, Louis La Ville avait établi des parallèles familiers entre l'explication de la matière par la nouvelle philosophie et l'interprétation calviniste de la transsubstantiation. Mais à la fin de la décennie, Pierre-Daniel Huet dressait le catalogue de toute une série de déficiences de la nouvelle philosophie dans *Censura philosophiae Cartesiana* (1689). Le travail de Daniel avait cherché à endiguer l'acceptation croissante de la nouvelle philosophie et à rendre compte sur le mode fictionnel de ces nouvelles critiques.

L'épilogue s'interroge sur la longévité de cette philosophie naturelle par les images. L'avènement de la philosophie newtonienne ne signifie pas pour autant un abandon du langage visuel de Descartes. Comme l'écrit Melissa Lo, « "New editions of Descartes's Principia were still being published into the eighteenth century (prior to the nineteenth-century rediscovery of the philosopher, the last French edition of the book was published in 1724). Rohault's *Traité* would continue to enjoy its very popular run until 1750 » (p. 165) À partir de la fin du XVIIIe siècle et surtout à partir du XIXe siècle, en revanche, il convient de rompre avec cette tradition visuelle dans la transmission de Descartes. L'épilogue montre que notre vision textuelle de la philosophie cartésienne est un héritage construit, en particulier par Victor Cousin, dans les *Œuvres complètes* qu'il publie. Chez Cousin, les images de Descartes apparaissent comme pensées après coup : « Cousin privileged the philosopher's words, using mere footnotes to direct readers to fold-out plates at the end of applicable volumes.<sup>14</sup> He shrunk the philosopher's woodcuts so they would fit neatly and unobtrusively onto these fold-out plates » (p. 168). Cette attention portée à la construction éditoriale d'un nouveau Descartes rejoint les études de Delphine Antoine-Mahut.[3]

D'emblée, il faut reconnaître l'importance de l'enquête de Melissa Lo qui donne crédit à une histoire visuelle de la philosophie et s'inscrit dans un ensemble de travaux récents aussi bien en histoire de l'art qu'en histoire des sciences ou de la philosophie qui tentent de redonner toute sa place à cette invention visuelle. Cette histoire nécessite de « faire parler » les images bien sûr, de les recontextualiser en les resituant dans des contextes précis. Elle nécessite aussi d'intégrer les apports de l'histoire du livre, de l'histoire de la gravure. Le questionnaire proposé par l'autrice s'inscrit dans un mouvement historiographique actuel au croisement de l'histoire de l'art et de l'histoire des sciences où l'on compte les travaux de Susanna Berger, de Claus Zittel ou encore de la philosophe Delphine Bellis sur les frontières entre visible et invisible chez Descartes.[4]

L'historienne de l'art Susanna Berger a fait beaucoup pour historiciser cet usage des images à la Renaissance et au XVIIe siècle en étudiant les stratégies de sélection, de recombinaison employé les savants aristotélien et anti-aristotélien durant cette période.[5] Au XVIIe siècle encore, les affiches de soutenance de thèse ou encore le genre du tableau, de la table, de la carte ou du synopsis renouvellent dans un cadre pédagogique la grammaire visuelle des sciences scolastiques. En étudiant les manuels de Meurisse, Chéron, et Gaultier, Susanna Berger démontre que « these studies consider only part of a larger story, and that artworks and the production of visual materials were, in fact, vital in the early modern intellectual movements that embraced and developed Aristotelian thought, as evidenced by the multiplicity of visual representations found among pedagogical and scholarly materials from the period. »[6] Cette attention à la dimension

visuelle des écrits de Galilée ou de Hobbes sous différents supports (fresques murales, peintures, images gravées ou imprimées) a suggéré de s'intéresser plus spécifiquement à une histoire visuelle de la philosophie.

Bien sûr, le titre, en suggérant qu'il y aurait une tradition visuelle du scepticisme, nous met un peu sur une mauvaise piste car la culture sceptique n'est pas véritablement le propos central de l'enquête. Il ne s'agira donc pas dans *Skepticism's Pictures*, comme il est souvent coutume parmi les historiens de la philosophie, d'énoncer une critique sur le bon ou le mauvais usage des catégories : est-ce que la notion de scepticisme est appropriée ici ? Car le livre est en tout point rigoureux empiriquement et fondé sur les meilleures recherches. L'histoire visuelle des sciences qui nous est proposée est autrement plus ambitieuse et ouvre des passerelles inédites entre histoire de l'art, histoire du livre, histoire des genres littéraires, histoire de la philosophie. Par un comparatisme systématique, Melissa Lo recontextualise les choix et les styles et en montre toute la complexité en les rapprochant de la culture visuelle hollandaise en particulier. Elle montre, comme Harold Cook, combien le passage par la Hollande n'est pas juste un exil confortable mais un véritable creuset de la philosophie cartésienne.[7] En mettant en évidence un large spectre d'interprétations et d'appropriations, les images montrent bien la difficulté d'assigner Descartes à résidence. La mobilité intellectuelle et géographique dont il a fait preuve, ouvre un espace d'équivocités. La prise en compte de la culture de la mobilité et du voyage, la curiosité pour le lointain, pour le Mexique, le Brésil ou pour la Chine, ne sont pas neutres mais font écho à une tradition sceptique. Descartes est le témoin inquiet d'une Europe en recomposition mais ouverte sur le monde. Moins maître de vérité que voyageur du doute, c'est bien en ce sens là que l'ouvrage de Melissa Lo parle de scepticisme.[8]

## NOTES

[1] Peter Dear, « Totius in Verba: Rhetoric and Authority in the Early Royal Society, » *Isis* 76 (1985): 144-161.

[2] Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: Chicago University Press, 1983); Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1988).

[3] Delphine Antoine-Mahut, *L'autorité d'un canon philosophique: le cas Descartes* (Paris: J. Vrin, 2021).

[4] Susanna Berger, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2017) ; Claus Zittel, *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft* (Berlin, Akademie Verlag, 2009) ; Delphine Bellis, « Depicting Pictures: Why Was the Retinal Picture Puzzling (or Not)? Descartes, Scheiner, and Gassendi », dans Davide Cellamare et Mattia Mantovani (dir.), *Cartesian Images: Picturing Natural Philosophy in the Early Modern Age* (Leiden: Brill, à paraître) ; Delphine Bellis, « Vision, image et imagination chez Descartes et Gassendi », *Cahiers philosophiques de Strasbourg* 48 (2020): 165-192.

[5] Berger, *Art of Philosophy*, p. 3.

[6] Ibid., p. 5.

---

[7] Harold J. Cook, *The Young Descartes: Nobility, Rumor and War* (Chicago: University of Chicago Press, 2018) ; Harold J. Cook, *Matters of Exchange: Commerce, Medicine and Science in the Dutch Golden Age* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2007).

[8] Juliette Morice, *Le Monde ou la bibliothèque : Voyage et éducation à l'âge classique* (Paris : Les Belles Lettres, 2016).

Stéphane Van Damme  
École normale supérieure (ENS)  
stephane.van.damme@ens.psl.eu

Copyright © 2024 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for redistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of *H-France Review* nor republication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on *H-France Review* are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172