

François Rigolot, « La Place du hasard dans les “erreurs de nature” : de Jérôme Cardan à Francis Bacon », p. 1-12.
<<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/Publications/HasardetProvidence>>

Hasard et Providence ^{xiv^e-xvii^e siècles}

Actes du cinquantenaire de la fondation du CESR et XLIX^e Colloque International d'Études Humanistes
Tours, 4-9 juillet 2006

publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

Responsable de publication

Marie-Luce Demonet
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 6576

Mentions légales

Copyright 2007-2008 – © CESR. Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer cet article,
pour un usage strictement privé.
Reproduction soumise à autorisation.

Date de publication

23 octobre 2008

Date de mise à jour

Ouvrage en ligne publié avec le concours
de l'Université François-Rabelais, du CNRS,
du Ministère de la Recherche et de l'Enseignement supérieur,
du Ministère de la Culture et de la Communication,
du conseil régional du Centre,
du conseil général de l'Indre-et-Loire,
de l'Institut Universitaire de France

Collection « *La Renaissance en ligne* »



François Rigolot

Princeton University, New Jersey

La Place du hasard dans les « erreurs de nature » : de Jérôme Cardan à Francis Bacon

Lorsque l'on étudie les gravures les plus célèbres d'Albrecht Dürer, on a l'habitude d'opposer l'allégorie de l'action imperturbable dans *Le chevalier, la mort et le diable*, d'une part, et celle de la méditation spirituelle dans le *Saint Jérôme à l'étude*, d'autre part. La première, datant de 1513, nous montre un chevalier revêtu de son armure, accompagné de son chien fidèle, chevauchant impassible devant la mort et le diable qui le guettent sur son chemin : on ne saurait s'y méprendre, elle figure la *vita activa*. La seconde, réalisée un an plus tard, représente, au contraire, le Père de l'Église absorbé par la traduction de la Vulgate, la tête nimbée d'un halo et le corps tout entier irradié par la lumière divine qui pénètre à flots : elle est l'emblème de la *vita contemplativa*. Pendant son voyage en Hollande en 1514, Albrecht Dürer distribua cependant à ses amis une autre paire de gravures. Au *Saint Jérôme à l'étude* il apparia non pas *Le chevalier, la mort et le diable* mais une pièce qu'il avait dessinée en 1514 et en même temps que son *Jérôme*, la fameuse *Melencolia I*. Dès ce moment-là, ces deux gravures furent considérées comme un couple antithétique. Puisque le thème de ce colloque tourne autour du « hasard » et de la « Providence », il ne m'a pas semblé inapproprié de commencer cette communication en revenant sur ces deux notions et en les mettant en rapport avec ces deux images, qui font pendant l'une à l'autre. On n'aura sans doute pas de mal à voir dans le *Saint Jérôme* la marque d'une intervention providentielle (le lion au premier plan) face aux attributs non moins évidents de la vie transitoire (le sablier au mur et le crâne sur l'étagère). Mais à quels signes pourrait-on décider que le « hasard » ait été inscrit dans la représentation de la mélancolie ?

On a beaucoup parlé récemment de la fameuse gravure *Melencolia I* dans le cadre de l'exposition « Génie et folie en Occident » aux Galeries nationales du

Grand Palais, exposition qui correspondait à la réédition du livre de Klibansky, Panofsky et Saxl sur *Saturne et la mélancolie*¹. Depuis 1514, cette image surprenante a suscité des lectures discordantes, tout simplement parce que son iconographie est profondément énigmatique et que le sens que chacun y construit dépend forcément des contextes sollicités pour en assurer le déchiffrement. On se souvient de l'image : assise sur les marches extérieures d'un bâtiment, cette figure angélique, un compas à la main droite, semble absorbée par la méditation. Instruments et outils divers sont éparpillés autour d'elle : polyèdre, marteau, sphère, équerre, règle, etc. Au mur sont suspendus une balance, un sablier et une cloche. Dans le ciel, au loin, on découvre une comète, un arc-en-ciel et un monstre étrange qui déploie une banderole où se lit l'inscription qui sert de titre : « Melencolia I ».

Comment interpréter cette surabondance d'objets ? On pourrait, certes, consulter Tervarent et son répertoire d'*Attributs et symboles dans l'art profane* pour tenter d'établir une cohérence signifiante dans cette collection hétéroclite qui demande apparemment une explication². Mais les multiples symboles, positifs et négatifs, entrent en conflit sans grille explicative résolutoire. Ils semblent placés « au hasard ». À moins qu'ils ne relèvent d'un ordre profond mais caché dont on ne posséderait pas la clé. Autrement dit, leur composition pourrait être le produit d'un *idiolecte* qui nous est étranger et dont le code idiosyncratique nous échappe à jamais. Historiquement, une telle problématique ne peut surprendre quand on connaît les préoccupations ésotériques de l'humanisme renaissant : on pense à la promesse d'un *altior sensus* chez Érasme et à la quête d'un « plus hault sens » chez Rabelais³. L'on est alors renvoyé aux limites du savoir humain, apanage de notre condition : l'ingénieur, le géomètre, le botaniste et le physicien voudraient prendre « la mesure de toutes choses » et ils accumulent une variété d'instruments à cet effet. Mais la Nature se laissera-t-elle définir et enfermer dans un système explicatif qui transcende les époques et les sociétés ?

On s'accorde généralement pour reconnaître qu'avec la Renaissance s'élabore une nouvelle conception de la Nature, qui cesse d'ignorer les conditions spatio-temporelles et refuse de se placer *sub specie æternitatis* comme chez Pline et les savants « naturalistes » qui avaient jusque là imité le compilateur romain⁴. On

1. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie...*, Paris, Éditions Gallimard, 2005. Titre d'origine : *Eine quellen- und typengechitliche Untersuchung*, Leipzig, B. G. Teubner, 1923. Traduction amplifiée en anglais : *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, New York, Basic Books, 1964. C'est à cet ouvrage que renvoie notre pagination.

2. Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu : 1450-1600*, Genève, Éditions Droz, 1997.

3. Voir François Rigolot, « Interpréter Rabelais aujourd'hui : anachronies et catachronies », *Poétique*, n° 103, septembre 1995, p. 269-284.

4. Voir Robert Lenoble, « L'Histoire naturelle de Pline » et « L'Héritage de l'Antiquité et du

commence à entrevoir le fait qu'il existe des propriétés naturelles particulières à certaines époques ou à certains peuples et que ces conditions « écologiques » ont pu changer au cours de l'Histoire. Le médecin milanais Jérôme Cardan offre un exemple éclatant de ces débuts de relativisation historique dans son *De rerum varietate*, traduit en français en 1556 : « Quant à moi, écrit-il, je dirai que Nature a erré en choses plus faciles, et pource vraiment, elle a defailli aus tres difficiles »⁵. Si les géants et les nains ont disparu de notre paysage, continue Cardan, c'est à cause du brassage des peuples qui s'est produit au cours de l'Histoire⁶.

Certes, il n'avait pas fallu attendre le « retour des bonnes lettres » pour s'intéresser davantage à la Nature au travail (*natura naturans*) plutôt qu'au résultat de ce travail (*natura naturata*)⁷. Mais la Renaissance découvre avec admiration que la Nature évolue selon un mouvement diachronique mystérieux, que les animaux et les plantes subissent des mutations au cours du temps, que l'on peut en décrire les manifestations et tenter d'en offrir une explication raisonnable : autrement dit, on admet que la nature a une histoire et que cette histoire mérite d'être racontée même si l'on n'en connaît pas exactement les ressorts. Conception dynamique de la Nature qui prend forme, en particulier, dans les cabinets de curiosités, ces *Kunstkammern* où les princes d'Europe se plaisent à assembler des collections souvent hétéroclites d'objets à la fois naturels et artificiels⁸.

Cependant le concept médiéval de *natura peccans* continue à imposer son inévitable présence : la Nature commet des fautes et produit des monstres. Comment expliquer de telles « erreurs » ? Sont-elles le produit du hasard ou répondent-elles à une intentionnalité précise dans le plan divin ? Dans son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien avait mis ces anormalités sur le compte de l'enjouement qui préside au mode de génération du cosmos. La littérature de la Renaissance reflète ce même regard attentif et souvent amusé que jettent les poètes sur le

Moyen-Âge » dans son *Esquisse d'une histoire de l'idée de Nature*, Paris, Éditions Albin Michel, 1969, p. 137 sq.

5. *Les Livres de Hierome Cardanus Medecin Milanois, intitulés de la Subtilité, et subtiles inventions* [...], traduits par Richard Le Blanc, Paris, G. Le Noir, 1556, f° 269.

6. Voir le commentaire qu'offre Jean Céard de ce passage dans *La Nature et les prodiges. L'Insolite au XVI^e siècle*, Genève, Éditions Droz, 1996 (2^e éd.), p. 238.

7. Sur l'attitude des écrivains et des peintres devant ce mouvement perpétuel voir Michel Jeanerret, *Perpetuum mobile. Métamorphose des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Éditions Macula, 1997.

8. Cf. *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth- Century Europe*, Oxford, Éditions Oliver Impey et Arthur McGregor, 1985 ; Krystof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, 1987, p. 15-30 ; Antoine Schnapper, *Le Géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, tome I « Histoire et histoire naturelle », Paris, 1988 ; Thomas Da Costa Kaufmann, « From Mastery of the World to Mastery of Nature. The Kunstkammer, Politics, and Science », dans *The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton University Press, 1993, p. 174-194.

mouvement de la *natura naturans*. La Nature prend plaisir à étaler sa joyeuse fécondité devant nos yeux émerveillés (« *et in magno gaudio fertilitatis tam varie ludenti* »)⁹. Le compilateur latin avait énuméré les peuplades étranges qui habitent la terre en concluant : « *Haec atque talia ex hominum genere ludibria sibi, nobis miracula ingeniosa fecit natura* ». [« Telles sont, parmi d'autres, quelques variétés de l'espèce humaine, que l'ingénieuse nature a créées pour son amusement à elle, pour notre émerveillement à nous »]¹⁰.

Le texte biblique offrait d'ailleurs une confirmation sacrée à cette vision des « ébats de la Nature ». Le Cosmos tout entier a pour auteur un *deus ludens*, Grand Joueur Éternel tout à la joie de sa Création, comme en témoigne le début du livre de la Genèse (1.4-31). Au Psaume 104 (103) Dieu n'avait-t-il pas créé Léviathan, monstre des mers, « pour s'en rire » (« *ad illudendum ei* » vers 26) ? Personnifiée dans les *Proverbes*, la Sagesse créatrice révélait la portée universelle de cet étonnant ludisme :

*Cum eo [= deo] eram cuncta componens / et delectabar per singulos dies
ludens coram eo, / omni tempore ludens in orbe terrarum, / et deliciae meae
esse cum filiis hominum.*

J'étais aux côtés [de Dieu] comme le maître d'œuvre / faisant ses
délices jour après jour, m'ébattant en sa présence, / m'ébattant tout le
temps sur la surface de la terre, / et mettant mes délices à fréquenter
les enfants des hommes.¹¹

De tous les poètes de la Pléiade, Remy Belleau est sans doute celui qui célébrera avec le plus d'entrain cet ébattement constant d'une Nature joueuse et productrice des plus aimables bizarreries. Il n'hésite pas, par exemple, dans ses *Petites Inventions*, à s'arrêter sur l'huître perleuse, jetant un regard amusé sur un cosmos capable de créer des superbes miniatures :

Je croi que l'esprit celeste,
L'esprit celeste des Dieus,
Baissant l'oeil, tout courbé reste

9. *Histoire naturelle*, éd. Jacques André, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1969, XXI.1.1, p. 26. Ailleurs Pline parle de la grande variété des jeux de la nature (« *magna ludentis naturae varietas* »), *ibid.*, éd. E. de Saint-Denis, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1955, IX.33.102, p. 70.

10. *Ibid.*, VII.2.32, éd. Robert Schilling, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1977, p. 48.

11. Horst Bredekamp qui cite ce texte fait remarquer que le *ludens* de la Vulgate traduit l'hébreu *mitsaheket* qui connote plutôt l'idée de rire que de joie céleste. Voir « Creation as a Game », dans *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton, Éditions Markus Wiener, 1995, p. 67. Je remercie Nina Serebrennikov de m'avoir signalé cet ouvrage. Voir aussi Paula Findlen, « Jokes of Nature and Jokes of Knowledge : The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe », *Renaissance Quarterly*, XLIII, 2, 1990, p. 292-331.

Quelques fois sur ces bas lieux,
 Pour *se rire* de l'ouvrage
 Que la nature mesnage
 Dessous la charge des cieus.
 [...]
 Voyez comme elle se joue
 Contre le rocher pierreus,
 De cet animant qui noue
 Entre deus cernes huitreus.
 C'est, c'est l'Huitre que j'acorde
 Sur la mieus sonante corde
 De mon cistre doucereus. (vers 1-7, 22-28)¹²

Il n'y a pas ici de hasard. Les dieux de l'Olympe se sont tout simplement payés une partie de plaisir en produisant cet étonnant mollusque (« Pour se rire de l'ouvrage / Que la nature mesnage » vers 5-6 ; « Voyez comme elle se joue » vers 22). Et le poète n'est pas de reste qui, d'entrée de jeu, adopte le masque d'un Orphée de parodie (« C'est, c'est l'Huitre que j'acorde / Sur la mieus sonante corde / De mon cistre doucereus » vers 26-28). Le langage du poète se prête aux ébattements de la Nature : on évoquera les sept jours de la Création sur les sept cordes de la cithare, ce « cistre » qui rime si bien avec avec « huistre »¹³. Néoplatonisme amusé qui autorise une poétique qui magnifie la *natura naturans*, toujours inachevée dans la germination et l'engendrement¹⁴. Belleau finit son poème par un hymne à la vie, barrant l'accès de l'huître au crabe glouton et recommandant qu'elle se laisse joyeusement « ouvrir » pour la lecture et la dégustation par ses amis, en particulier Ronsard, le dédicataire du poème originel¹⁵.

Depuis la grande thèse de Jean Céard, l'historien des idées tient à sa disposition une somme considérable de documents sur les monstres, les prodiges et,

12. L'« Huistre », *Petites Inventions*, éd. Marie-Madeleine Fontaine, dans *Œuvres poétiques*, sous la direction de Guy Demerson, Paris, Éditions Champion, 1995, tome I, p. 179. D'abord connu grâce à Ronsard, ce poème paraît dans le recueil des *Petites Inventions* en 1556 à la suite de la traduction des *Odes* d'Anacréon.

13. On ne devait prononcer le [s] ni dans « cistre » ni dans « huistre ». La variante orthographique est de 1578 (voir note précédente). Il se peut que Belleau ait voulu rétablir la correspondance phonique et graphique entre les deux mots. Notons que l'octosyllabe aurait pu se justifier par la forme de l'huître : ouverte, celle-ci ressemble à un huit avec ses deux cercles tangentiels, comme le suggèrent les vers 24-25 : « cest animant qui noue / Entre deus cernes huitreus ».

14. Chez Belleau, notait Alfred Glauser, « la Nature est vue dans ses semences, ses embrassements, ses enfantements » (*Le Poème-Symbole de Scève à Valéry*, Paris, Éditions Nizet, 1967, p. 102). Voir aussi Guy Demerson, « Poétique de la métamorphose chez Belleau », dans *Poétiques de la métamorphose*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1981, p. 125-142.

15. « Et laisse ouvrir ta coquille / Sans te montrer difficile / A mon Ronsard nullement » (vers 78-84). En 1556 le poème, qui figure dans la *Nouvelle Continuation des Amours* et dans les *Odes* d'Ana-

plus généralement, « l'insolite au xvi^e siècle »¹⁶. Se plaçant dans une perspective critique au « confluent » de diverses disciplines – essentiellement l'étude des mentalités, de la littérature et des sciences¹⁷ – l'historien interroge l'imaginaire de l'époque, dans la mesure où celui-ci traduit une certaine représentation du monde, de la nature, du corps, des animaux et des plantes¹⁸. La Renaissance a tenu plusieurs discours simultanés sur la tératologie. En même temps que certains s'efforçaient d'établir une typologie des formes monstrueuses, d'autres s'interrogeaient sur le problème de leur causalité et cherchaient à leur trouver une signification ésotérique ou à les ramener à l'inaccoutumé, attribuant notre incompréhension de ces phénomènes anormaux à l'ignorance que nous avons des lois de la nature¹⁹. C'était déjà l'attitude de saint Augustin pour qui l'être humain, ignorant des causes premières, était mal placé pour juger des erreurs de nature, ne voyant qu'une infime partie du plan divin : *cui congruat et quo referatur*²⁰.

Dans le *De divinatione* de Cicéron et surtout dans le *De civitate Dei* d'Augustin, on apprendait que les monstres tirent leur nom du verbe latin *monstrare* parce qu'ils nous *montrent* quelque chose par signes et nous avertissent d'une signification à déchiffrer²¹. Au début de son fameux ouvrage sur les monstres et les prodiges, rédigé entre 1567 et 1571, Ambroise Paré proposait la définition suivante :

Monstres sont choses qui apparoissent outre le cours de Nature (et sont le plus souvent signes de quelque malheur à advenir) comme

créon, est dédié à Ronsard. Mais, dès 1557, il est supprimé des oeuvres de Ronsard et, à partir de sa réédition dans les *Odes d'Anacréon* en 1573, il trouvera en Baïf son dédicataire définitif. Il faut noter, en outre, que dans les éditions de 1574 et de 1577, Ronsard reste le destinataire de l'envoi final malgré le changement de dédicataire. En 1573 et 1578, « A mon Baïf » remplace « A mon Ronsard ».

16. Jean Céard, *La Nature et les prodiges...*, *op. cit.*

17. *Ibid.*, nouvelle « Préface » de 1996, p. 1*.

18. *Ibid.*, p. 3*. Pour une étude synthétique de la place du monstre dans l'imaginaire de la Renaissance, on lira le premier chapitre du livre de Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993, p. 13-36. Pour une analyse des constituants de l'imaginaire du xvi^e siècle, on consultera l'ouvrage de Claude-Gilbert Dubois, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

19. Tel sera le discours que tiendra Montaigne dans les *Essais*. À propos du chapitre sur « l'enfant monstrueux », Gisèle Mathieu-Castellani identifie plusieurs discours sur les monstres à la Renaissance. Elle distingue les visées herméneutique, apologétique, étiologique et rationaliste. *Montaigne. L'écriture de l'essai*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 223.

20. Voir le *De civitate Dei* [*La Cité de Dieu*], dans *Œuvres de Saint Augustin*, traduction française de G. Combès, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1960, XVI, 8.

21. Cicéron : « *Quia enim ostendunt, portendunt, monstrant, praedicunt ostenta, portenta, monstra, prodigia dicuntur* », *De divinatione* I,42,93, Paris, Vascosan, 1542. Saint Augustin : « *Monstra sane dicta perhibent a monstrando quod aliquid significando demonstrent, et ostenta ab ostendendo, et portenta a portendendo, id est, praeostendendo, et prodigia quod porro dicant, id est futura praedicant* » (« Les monstres, dit-on avec raison, tirent leur nom de *monstrare* en ce qu'il montrent quelque chose par signe ; [...] les prodiges, de ce qu'ils disent à l'avance [*porro dicere*], c'est-à-dire prédisent des choses futures »), *De civitate Dei* XXI, 8, *op. cit.*

un enfant qui naist avec un seul bras, un autre qui aura deux testes,
et autres membres, outre l'ordinaire.²²

Dans son édition critique de l'ouvrage de Paré, Jean Céard fait remarquer qu'au xvi^e siècle le mot « monstre » sert à désigner « aussi bien les êtres qui manquent à la forme ordinaire de leur espèce, que ceux qui ont une taille, une conformation, une propriété remarquable »²³. En ce sens, si les géants de Rabelais peuvent passer pour des *monstra* par leur taille, il n'y a rien de véritablement monstrueux dans leur comportement : ils ne menacent jamais notre système de représentation du naturel. Jérôme Cardan, qui avait comme entrevu l'idée de la sélection naturelle des espèces, considérait lui aussi les monstres comme de simples déficiences. En fait, à mesure que les leçons d'anatomie feront des progrès, médecins, poètes, artistes et même théologiens se passionneront pour une corporalité singulière et étrange²⁴.

Comme la plupart de ses contemporains, Montaigne s'intéresse lui aussi aux cas étranges, aux miracles et aux prodiges, aux événements singuliers qui semblent signaler une intervention du surnaturel dans la vie des hommes : sont-elles le fait du hasard ou d'une intention providentielle ? Autrement dit, en ce siècle corrompu qu'il déplore, faut-il voir dans les abominations quotidiennes des présages qui annoncent la vengeance divine ? Dans les *Essais*, Montaigne s'inspire encore de Cicéron et d'Augustin pour critiquer les pratiques faussement divinatoires qui consistent à donner rétrospectivement un sens aux événements, une fois qu'ils sont passés. Ne faisons donc pas comme ceux qui devinent « à recu-lons » (II.40.714a)²⁵. Pour Montaigne, il s'agit d'ôter le masque à tout ce que nous jugeons, de prime abord, « monstrueux ». Le spectre de la mort nous obsède-t-il ? Appliquons-nous à le dissiper, que ce soit par la raison ou par la ruse :

Je croy à la verité que ce sont ces mines et appareils effoyables, de
quoy nous l'entourons [la mort], qui nous font plus peur qu'elle.

22. Ambroise Paré, *Des Monstres et des prodiges*, éd. Jean Céard, Genève, Éditions Droz, 1971, Préface, p. 3. Dans son commentaire, Céard note : « Est monstre tout ce qui, sortant de l'ordinaire ou, comme dit Paré, étant *merveilleux*, porte en soi, plus manifestement que les créatures ordinaires, une marque sacrée » (p. xxxv).

23. *Ibid.*, p. xxxv.

24. L'expression « *strange corporeality* » est employée par Marjorie O'Rourke Boyle, *Senses of Touch : Human Dignity and Deformity from Michelangelo to Calvin*, Leyde, Éditions Brill, 1998, p. 53.

25. Toutes nos références aux *Essais* de Montaigne se rapportent à l'édition procurée par Pierre Villey, Presses Universitaires de France, 4^e éd., 1978. Nous signalerons les modifications apportées au texte de cette édition lorsque celui-ci est incorrect. Nous donnerons, entre parenthèses dans le texte, le numéro du livre (en chiffres romains) suivi des numéros du chapitre et de la page (en chiffres arabes). Les lettres a, b et c serviront, selon la tradition, à différencier entre les principales éditions de 1580 (a) et 1588(b) ainsi que les additions manuscrites (c) portées par Montaigne sur son exemplaire personnel de l'édition de 1588 (le fameux « exemplaire de Bordeaux »), texte qui diffère de celui que Marie de Gournay procura dans l'édition posthume de 1595.

[...] Les enfans ont peur de leurs amis mesmes quand ils les voyent masquez, aussi avons-nous. Il faut oster le masque aussi bien des choses que des personnes... (I.20.96a)

Comme l'a montré Jean Starobinski, tout au long des *Essais*, Montaigne s'ingéniera, même si la tâche n'est pas toujours claire, à montrer « le vray visage des choses » (I.23.116a) et donc à naturaliser ce qui nous paraît échapper aux lois de la nature²⁶. Tel est l'objet du chapitre « D'un enfant monstrueux » (II.30). En marge de la thèse sceptique du *De divinatione* et de la thèse chrétienne du *De Civitate Dei*, il en vient à ramener le monstrueux à la simple méconnaissance que nous avons des phénomènes surprenants qui ébranlent notre jugement²⁷ :

Ce que nous appelons monstres, ne le sont pas à Dieu, qui voit en l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a comprises ; et est à croire que cette figure qui nous estonne, se rapporte et tient à quelque autre figure de mesme genre inconnu à l'homme. [...] Nous n'en voyons pas l'assortiment et la relation. (II.30.713c)

Un tel point de vue ne se vérifie sans doute nulle part mieux dans le chapitre « Des cannibales » (I.31) où Montaigne choisit justement ce qui, aux yeux de la société européenne, constitue l'image même de la monstruosité (se nourrir de chair humaine) pour remettre en cause cette interprétation commune au nom de ce qu'on peut déjà appeler un certain relativisme culturel²⁸. Est-ce à dire qu'en voulant exonérer les populations indigènes d'Amérique Montaigne s'est laissé leurrer par un primitivisme naïf ? Le chapitre « De la moderation » qui précède immédiatement celui « Des cannibales » en offre un démenti certain. On est aujourd'hui trop prompt à voir en lui le défenseur inconditionnel de la culture indienne et le pourfendeur de la colonisation européenne – une sorte de Las Casas dont la « political correctness » serait toujours irréprochable²⁹. En fait, cet apôtre de la non-violence se montre véhément dans sa dénonciation des mœurs inhumaines qu'il découvre chez les indigènes du Nouveau Monde. Jamais il

26. « Ce masque arraché », dans Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Éditions Gallimard, 1982, p. 87 sq.

27. Montaigne cite deux fois Cicéron mais garde le silence sur saint Augustin. Pour des vues différentes sur ce silence, voir Jean Céard, *La Nature...*, op. cit., p. 432-33 et Gisèle Mathieu-Castellani, *Montaigne. L'écriture...*, op. cit., p. 230-32.

28. Voir à ce sujet les propos déjà anciens mais toujours éclairants de Richard A. Sayce dans son ouvrage, *The Essays of Montaigne. A Critical Exploration*, Londres, Éditions Weindenfeld & Nicolson, 1972, p. 194-197 et 216-217. Dans un petit ouvrage, publié sous l'égide de l'UNESCO, Ruggiero Romano regroupe tous les passages des *Essais* relatifs à l'Amérique : *Montaigne, De America*, Paris, Éditions Utz, 1991, p. 18-19. Pour une étude diachronique de cette question nous renvoyons à Edgar Montiel, « Amérique-Europe : le Miroir de l'altérité », *Diogène* 159, juillet-septembre 1992, p. 28-40.

29. Pour une étude éclairante de l'influence possible de Las Casas sur Montaigne, voir l'article de

n'élude le problème de la violence inhérente à leur culture. Tout au contraire. Dans une addition de 1588 que l'on passe généralement sous silence, nous le voyons reprendre à son modèle espagnol, López de Gómara, le tableau horrible des sacrifices humains auxquels s'adonnent les Aztèques du Mexique :

En ces nouvelles terres, decouvertes en nostre aage, pures encore et vierges au pris des nostres, l'usage en est aucunement receu par tout : toutes leurs Idoles s'abreuvent de sang humain, non sans divers exemples d'horrible cruauté. On les brule vifs, et demy rotis, on les retire du brasier pour leur arracher le cœur et les entrailles. A d'autres, voire aux femmes, on les escorche vifves, et de leur peau ainsi sanglante en revest on et masque d'autres. [...] Ces pauvres gens sacrificables, vieillars, femmes, enfans, vont, quelques jours avant, questant eux mesme les aumosnes pour l'offrande de leur sacrifice, et se presentent à la boucherie chantans et dançans avec les assistans. (I.30.201b)³⁰

Montaigne traite ici son lecteur sans ménagement, comme pour mieux lui montrer la violence des rites religieux chez ceux qui pensent agir pour apaiser la cruauté des dieux. Il s'en prend, dit-il, à « cette impression [opinion] si ancienne de penser gratifier au Ciel et à la nature par nostre massacre et homicide, qui fut universellement embrassée en toutes religions » (201b).

Au début du siècle suivant, Francis Bacon offrira, à la fois dans *The Advancement of Learning* (1605) et le *Novum Organum* (1620), des réflexions approfondies qui résumement et prolongent ce qu'avaient été les élucubrations humanistes sur les « erreurs de nature »³¹. Pour Bacon, les phénomènes monstrueux s'expliquent par le rôle que joue le hasard dans l'évolution des espèces naturelles, car ces aberrations ne sont que l'exception qui confirme la règle ; elles sont la manifestation de la force vitale qui anime la Nature mais que l'« art » – en entendant par là un ensemble de techniques humaines appropriées – peut et doit corriger. Les nouveaux « miracles of art » seront capables de redresser les « vagaries of nature » et de leur donner une orientation nouvelle pour le plus grand profit des êtres humains :

*For once nature has been observed in its variation, and the reason for it made clear, it will be an easy matter to bring that nature by art to the point it reached by chance.*³²

Juan Durán Luzio, « Las Casas y Montaigne : escritura y lectura del Nuevo Mundo », *Montaigne Studies*, I, novembre 1989, p. 88-106.

30. Le passage de Montaigne cité ici s'inspire de l'*Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara dans la traduction de Martin Fumée (1569), II,7.

31. Voir Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, trad. angl. d'Allison Brown, « Resting, Erring, and Constrained Nature », in *The Lure of Antiquity...*, op. cit., p. 65-69.

32. *The New Organon*, II, XXIX, éd. Lisa Jardine & Michael Silverthorne, Cambridge University Press, 2000, p. 148.

[Car, une fois qu'on a observé les déviations de la Nature et que l'explication qu'on en donne apparaît claire, il ne sera pas difficile de reconduire la Nature par art au point qu'elle a atteint par accident.]

Admiration typique de la Renaissance, comme l'a montré Michel Jeanneret, pour les divagations d'un vitalisme protéiforme³³, mais qui se double d'une ferme invitation à mettre en place des techniques qui puissent contraindre la Nature à limiter ses excès. Bacon invite donc les savants à dresser un répertoire encyclopédique des « accidents naturels » pour mieux en connaître les causes et les ramener à un ordre prévisible :

*We must make a collection or particular history of all the monsters and prodigious products of nature, of every novelty, rarity or abnormality in nature.*³⁴

[Nous devons dresser un répertoire ou écrire une histoire particulière de tous les monstres et prodiges produits par la nature, de tout ce qui est nouveauté, rareté ou anomalie dans la nature.]

La Renaissance continue à traiter les *instantiae deviantes* avec un intérêt passionné et passionnant. Bacon parle encore des *wonders of nature* et n'hésite pas à prendre ses exemples dans des sources qu'il estime lui-même douteuses, dans des traités de magie et d'alchimie ou chez des auteurs passionnés de contes fabuleux (« what we find in writers on natural magic or alchemy or men of that sort who have a passion in fables »). Mais il insiste en même temps sur la nécessité de s'en tenir aux faits et de fonder son jugement sur des témoignages dignes de foi (« facts should be taken from serious and credible history and reliable reports »)³⁵. Dans le *hic et nunc* de l'imperfectibilité, le savant, même s'il est croyant, ne saurait s'astreindre à penser *sub specie aeternitatis*. Il doit se contenter d'approximations, de résolutions partielles et donc partiales. L'encyclopédie, confondue avec l'*abyme de science* n'est plus qu'un fantasme de cosmographe. Montaigne était de ceux qui voulaient revenir à la topographie, science moins ambitieuse mais plus sûre :

Je me contente de cette information, sans m'enquerir de ce que les cosmographes en disent. Il nous faudroit des topographes qui nous fissent narration particuliere des endroits où ils ont esté. (I.31. 205a)

On peut alors se demander si la *Melencolia I* de Dürer penche du côté de la cosmographie ou de la topographie. Panofsky pensait que l'ange mélancolique avait été inspiré par le *De occulta philosophia* d'Agrippa von Nettesheim, lui-même influen-

33. Michel Jeanneret cite Bacon à ce propos : « Le personnage de Protée représente la matière même ». *Perpetuum mobile...*, *op. cit.*, p. 38, note 11, et « les monstres et la question des causes », *Hasard & Providence*, en ligne : <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/HasardetProvidence/>.

34. Francis Bacon, *The New Organon*, *op. cit.*, p. 149.

35. *Ibid.*, p. 149.

cé par le néo-platonisme ficinien. Il voyait dans cette figure la personnification de l'un des trois types de mélancolie recensés par Agrippa : la *melancholia imaginatio-nis*, qui menace particulièrement les architectes et les peintres. Mais Dürer aurait combiné plusieurs types iconographiques : d'un côté, la personnification de l'*acedia*, cette léthargie malade des artistes ; de l'autre, le *typus Geometriae* représenté par les outils disposés autour du sujet principal³⁶. Les érudits se disputeront encore longtemps pour savoir si la représentation iconographique de Dürer est une allégorie de la géométrie ou de l'astronomie, de la *libido sciendi* ou de la *corruptio moderna* ; de l'inconstante *fortuna* qui sous-tend l'incompatibilité des arts ou de la triomphante *virtù* qui peut leur redonner une profonde unité³⁷.

Autrement dit, si la *Melencolia I* est la copie inversée du *Saint Jérôme à l'étude*, n'est-ce pas par rapport à cette manifestation de la Providence qu'il faut assigner une place au hasard dans la conception du savoir ? Comme le remarque Jean Clair dans le catalogue de l'exposition du Grand Palais, la gravure de l'Ange mélancolique marque peut-être « ce moment fugace mais remarquable dans l'histoire de la pensée occidentale où l'artiste se voit devenir ingénieur, géomètre, botaniste et physicien, capable de prendre la mesure de toutes choses, *numero et pondere*, tout en découvrant qu'aucun système universel humain ne peut réordonner les *disjecta membra* du réel ». Le « hasard » est alors réduit au manque de connaissance que nous avons du plan directeur qui a présidé à la formation de l'univers. Décidément nous ne verrons jamais qu'en énigme, *in ænigmate* pour reprendre la formule de saint Paul, « through a glass darkly » pour citer la King James version. Mais dans les officines de savants, on se préoccupera de moins en moins de cette question. La distinction que fera bientôt Kant entre *Naturbeschreibung* et *Naturgeschichte* peut apparaître comme le point d'aboutissement d'une longue méditation sur le dynamisme des espèces et les « erreurs de nature ». Et la quête se poursuivra, non sans tensions et retours en batterie, pour fonder les bases de ce qui deviendra l'Histoire naturelle au siècle des Lumières³⁸.

François Rigolot, Princeton University, New Jersey

36. Erwin Panofsky, *Saturne et la mélancolie*, op. cit.

37. Cf. Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, Berlin, Éditions Gebr. Mann, 1991, 2 tomes. Schuster voit dans la *Melencolia I* une sorte de somme de la pensée humaniste de Dürer, où se retrouvent ses idées sur la modération et la dignité humaine.

38. Voir Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Francfort-sur-le-Main, Éditions Suhrkamp, 1978, p. 41 sq.

