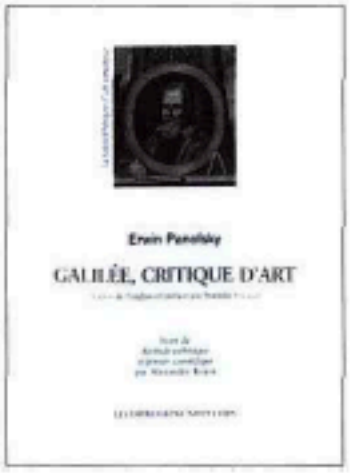
Galilée, critique d'art,
Erwin Panofsky,
traduit de l'anglais et préfacé par Nathalie Heinich, suivi de
Attitude esthétique et pensée scientifique
par Alexandre Koyré,
Paris, Les Impressions Nouvelles, 2016, 110 p., 15 €.



L'historien de l'art Erwin Panofsky s'était intéressé moins aux goûts artistiques de l'astronome et physicien Galilée qu'aux effets de sa sensibilité esthétique sur sa conception du monde et de la science. Ce petit texte érudit et illustré constitue un exemple puissant d'analyse des synchronies entre des champs de pratiques relativement distincts. Galilée avait un intérêt certain pour la peinture. Il était ami du peintre Ludovico Cigoli. Panofsky retrouve dans leur correspondance une lettre, datée du 26 juin 1612, dans laquelle Galilée exprime les raisons qui lui font préférer la peinture à la sculpture. Ordinairement, la sculpture était désignée comme un art supérieur à la peinture, parce qu'elle se donnait à voir dans une tridimensionnalité plus proche du réel (p. 28). Galilée objecte que le toucher d'une statue permet immédiatement de saisir qu'il ne s'agit pas de quelque chose de vivant. L'astronome ajoute que la sculpture ne peut rendre compte du relief qu'à condition d'être travaillée par des ombres et des lumières. La

restitution des pleins et des bosses dépend donc de la clarté projetée : c'est un argument qu'avait déjà avancé Léonard de Vinci à la Renaissance (p. 29). Galilée réduit totalement les prétentions de l'art sculptural en insistant sur le fait qu'il est plus admirable de tenter de rendre compte du réel avec des moyens qui lui sont éloignés que de restituer un relief naturel par un relief artificiel. Panofsky note que le physicien déploie « un raisonnement en chaîne qui n'a pas [...] d'équivalent dans la critique du XVI^e^ ni du XVII^e^ siècle » (p. 32) : pour lui, plus les moyens utilisés pour imiter le réel sont éloignés de lui, plus grand est le mérite artistique. Galilée défendait l'idée d'une séparation nette et ferme entre les pratiques artistiques. Dans l'art poétique, les œuvres allégoriques lui semblaient proches des trucages de l'anamorphose dans l'art pictural. Parce qu'elle se déploie sur le mode de la fantaisie et de l'extravagance, l'allégorie n'entraîne que la confusion.

Anamorphose et allégorie sont les deux symptômes d'un courant artistique que Galilée rejette. Erwan Panofsky reprend la chronologie de l'histoire de l'art et signale que « l'art du XVII^e^ siècle, tant baroque que classique, résulte d'un mouvement qui prévalut entre 1590 et 1615 environ, et qui se développa en opposition, non à l'âge d'or de la Renaissance mais, au contraire, au tout récent maniérisme, que ce mouvement considérait à peu près avec le même état d'esprit qu'un jeune homme qui se révolte contre son père, et du même coup, cherche appui auprès de son grand-père » (p. 44). Caravage et les frères Carrache, bien que se situant sur des lignes artistiques différentes (naturalisme *vs* éclectisme) se retrouvent dans leur même dénonciation du maniérisme (notamment représenté par Vasari, dont les compositions compriment les formes et limitent les déploiements de profondeur).

Panofsky situe la position de Galilée dans cet espace artistique clivé, en signalant qu'il « fut le témoin direct de la révolte contre le maniérisme » (p. 50). Et c'est tout le champ de la production culturelle qui se trouve travaillé par ce jeu d'oppositions. C'est ainsi que Galilée s'oppose à la poésie allégorique du Tasse pour embrasser avec enthousiasme l'œuvre de l'Arioste : le premier lui semble travailler à une « marqueterie » sans rondeur, le second parvenant à « fondre et [à] modeler [...] » (p. 52). Panofsky rapproche ce parti pris esthétique de Galilée de son silence sur les découvertes de Kepler concernant les trajectoires elliptiques des planètes. Galilée défend les thèses de Copernic situant le Soleil au centre de l'univers,

mais il ne fait nullement mention des ellipses (et non des cercles comme le pensait Copernic) que parcourent les planètes. Si l'astronome italien semble avoir bien eu connaissance des découvertes de son homologue allemand sans jamais toutefois les évoquer, c'est « par ce qu'on pourrait appeler un processus d'élimination automatique, comme quelque chose d'incompatible avec les principes constitutifs de sa pensée aussi bien que de son imagination » (p. 63). Galilée conserve au cercle (comme les Grecs l'avaient fait avant lui) sa supériorité mécanique, mathématique et esthétique. L'ellipse apparaît alors comme une forme qui déstabilise un ordre donné « par l'intrusion de la rectilinéarité » (p. 65). Kepler, au contraire, privilégie « le mouvement rectiligne dans le monde physique » (p. 65). Erwan Panofsky cite deux textes de Kepler et de Galilée qui témoignent de cette opposition assez franche, sur le mode de la comparaison entre l'univers et le corps humain. L'astronome allemand soutenait que les muscles humains ne pouvaient fonctionner que grâce au mouvement rectiligne ; son homologue italien imaginait que l'ossature humaine organisait le mouvement uniquement grâce à des déplacements circulaires.

Panofsky montre bien que Kepler n'est pas plus moderne que Galilée, au contraire : « Là où l'empirisme "progressiste" de Galilée l'empêcha de distinguer entre forme idéale et action mécanique, [...] l'idéalisme "conservateur" de Kepler lui permit d'opérer cette distinction » (p. 71). C'est ici que les positions artistiques novatrices de Galilée le contraignent à opter pour une option plutôt régressive dans l'ordre savant.

Ce petit texte, richement illustré et judicieusement annoté, fournit une approche sensible et documentée de l'articulation entre des champs de pratiques distincts. Surtout, cette sociologie historique des prises de position esthétique de Galilée se double d'une réflexion sur leurs conséquences pour son astronomie. Le tour de force de Panofsky est de parvenir à situer la synchronie relative des champs, tout en rendant compte des positions diachroniques de Galilée : être moderne dans le champ artistique ne signifie nullement être à l'avant-garde du champ scientifique.

Jérôme Lamy