

**VISION METAPHORIQUE ET CONCEPTION  
MATHEMATIQUE DE LA NATURE :  
GALILEE, LECTEUR DU TASSE**

Les écrits de Galilée sur l'art et la littérature sont peu connus, s'ils ne sont pas complètement ignorés. Ils sont en petit nombre, rarement publiés et presque inaccessibles pour le lecteur français<sup>1</sup>. On ne dispose actuellement d'aucune traduction systématique. Mais les difficultés de l'édition et les problèmes de la traduction ne suffisent pas à rendre raison d'une telle indifférence. Celle-ci implique un certain nombre de présupposés sur le statut des textes esthétiques d'un savant qu'il peut être intéressant de dégager.

La majorité des histoires littéraires italiennes les mentionnent par souci d'érudition, comme des éléments secondaires et extérieurs, anecdotes biographiques destinées à dresser le décor sur lequel se détache une oeuvre scientifique autonome, ayant son sens en elle-même.

Quand une analyse en est tentée, le plus souvent elle les discrédite : les critiques adressées au Tasse sont jugées véhémentes et âpres, voire injurieuses, ce qu'elles sont d'ailleurs. Ces invectives, au nom de l'exactitude et de la vraisemblance, sont, affirme-t-on, le signe d'une incompréhension radicale de la poésie.

Quant aux ouvrages d'histoire des sciences, ils n'en disent le plus

---

<sup>1</sup> Edizione nazionale : *Le opere di Galileo Galilei*, Firenze, Barbera editore, 1929-1939, tome IX.

souvent pas un mot. Les lecteurs des *Etudes galiléennes* de Koyré ou de *La Philosophie naturelle de Galilée* de Clavelin par exemple peuvent aisément le constater

Pourtant la formation même de Galilée, les années passées à annoter l'Arioste et le Tasse, l'intérêt dont il témoigne encore à la fin de sa vie<sup>2</sup>, ses liens constants avec les peintres de son temps conduisent à s'interroger sur la place de ses considérations de critique d'art et de critique littéraire : peut-on vraiment n'y voir qu'un simple *diletto*, objet pour nous d'une curiosité amusée ou sont-elles une signification plus profonde, ce que laisserait supposer une telle constance ?

Seul Panofsky a cherché à préciser les positions de Galilée comme *Critic of the arts* dans un article remarquable qui a été commenté par A. Koyré dans les *Etudes d'histoire de la pensée scientifique* et traduit<sup>3</sup>. Non seulement il nous informe sur les préférences et les exclusions de Galilée en matière de littérature, de peinture et de sculpture, mais il nous laisse soupçonner qu'elles sont solidaires de sa conception du réel et des fondements sur lesquels il élabore la science nouvelle. Il ne s'agit pas d'affirmer que la théorie galiléenne commande ses goûts esthétiques. Il ne s'agit pas plus d'expliquer ceux-ci par l'air du temps en les considérant comme sans rapport avec la science galiléenne qui construit une nouvelle image du monde. Doit-on alors, comme Panofsky, parler de « complémentarité » et remarquer que « si l'attitude scientifique de Galilée est considérée comme ayant influencé son jugement esthétique, son attitude esthétique peut, tout aussi bien, être considérée comme ayant influencé ses convictions scientifiques. Ou, plus exactement, on pourrait affirmer que, autant comme homme de science que comme critique des arts, il a obéi aux mêmes tendances déterminantes<sup>4</sup>. Les termes d'« influence » et de « tendance » nous semblent flous et peu satisfaisants et ne permettent pas vraiment, dans leur non-conceptualisation, de penser le lien entre art et science dans la pensée de Galilée. Quant à l'affirmation de « complémentarité », elle peut même être dangereuse, laissant supposer une extériorité des deux. C'est pourquoi il nous semble essentiel de nous interroger sur la nature du lien qui les unit. Si nous posons que la culture d'un homme n'est pas un ensemble de compartiments juxtaposés et étanches, et que le tout de la pensée est présent dans chaque élément, l'étude

<sup>2</sup> Cf. Lettre à Rinuccini, 5 novembre 1639.

<sup>3</sup> Panofsky, E., *Galileo as a critic of the arts*, La Haye, Martin Nijhoff, 1954. Koyré, A., *Etudes d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1980, 3ème édition.

<sup>4</sup> Panofsky, E., *op.cit.*, p.20.

des idées esthétiques de Galilée peut fournir une voie d'approche neuve de l'ensemble de son oeuvre, si elles ne relèvent pas seulement, comme nous allons le voir, d'un simple intérêt d'amateur étranger aux préoccupations scientifiques. Leur analyse pourrait fournir un éclairage sur la question des rapports entre Art et Science.

La situation de Galilée est en effet à ce propos stratégique. Pur produit de la Renaissance italienne qui a opéré le décroisement des arts et des sciences séparés au Moyen Âge<sup>5</sup> il bénéficie d'une formation à la fois littéraire, esthétique et scientifique. Mais c'est précisément aussi son oeuvre qui marquera le début d'une nouvelle rupture, et l'avènement de la science moderne destructrice de l'idée de cosmos héritée des Anciens, étrangère à toute considération de dessein, de finalité, de beauté et d'harmonie. Ce qui se joue derrière les critiques de Galilée n'est autre que l'avenir d'une conception mathématique et mécaniste contre une vision cosmologique et analogique du monde. Galilée contre le Tasse : les mathématiques contre la métaphore, tels sont les adversaires. La grande querelle de la métaphore au XVII<sup>e</sup> siècle ne se comprend qu'à partir de là. Alors que depuis Aristote, elle est instrument d'appréhension du réel, investie d'un pouvoir de découverte et de connaissance, Galilée ne cesse de la pourfendre comme visée oblique du sens, obscurité et confusion. La référence aux poètes n'est plus pour lui une clé d'intelligibilité de l'expérience, mais ce sont les poètes qui doivent être lus à la lumière que nous offre la nature. Rien n'est plus frappant à cet égard que l'opposition entre la lettre dans laquelle Pétrarque raconte à son ami Dionigi son ascension au sommet du Mont Ventoux<sup>6</sup> et les *Due Lezioni* que Galilée consacre à l'analyse des problèmes topographiques posés par *l'Enfer* de Dante<sup>7</sup>. Pétrarque vit une expérience toute nouvelle, la reprend dans un code rhétorique maîtrisé et la médiatise à l'aide de toute sa culture poétique et religieuse jusqu'à ce que le sentiment du sublime le frappant de « stupeur » fasse voler en éclats cette grille de lecture à travers laquelle se donne pour lui le réel. Dans les *Due Lezioni*, au contraire, la nature n'est pas vue à travers la grille de lecture du poème, mais c'est le poème qui est examiné à travers celle de la nature. Et si Galilée mobilise même des connaissances mathématiques pour comprendre le texte de Dante, il n'a absolument pas l'idée de faire de celui-ci le moyen d'un enseignement quelconque sur l'expérience : le poème est une allégorie dont aucune conséquence cosmologique ne doit être tirée. La nature sert donc à juger les

<sup>5</sup> Panofsky, E., *L'oeuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.

<sup>6</sup> Pétrarque, *L'ascension du Mont Ventoux*, Rézé, Séquences, 1990.

<sup>7</sup> Galilée, *Due lezioni all'Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'inferno di Dante*, Ed. Nazionale, tome DC. 58.

poèmes et à les mesurer à l'aune de la vérité. Quand nous voyons Galilée se délecter de fictions, c'est à la condition qu'elles se donnent sans ambiguïté comme telles. En revanche, toute inexactitude et toute invraisemblance seront impitoyablement traquées et dénoncées comme nous allons le voir, si elles prétendent à la vérité. La passion de Galilée pour les aventures chevaleresques de l'*Orlando Furioso* n'a d'égale en intensité que son aversion pour *la Gerusalemme liberata*.

Les annotations de Galilée à la *Gerusalemme liberata* jettent un jour nouveau sur le discrédit de la métaphore au XVII<sup>ème</sup> siècle. Ce discrédit est le prix payé pour le triomphe du mécanisme qui passe par la critique de la métaphore, le rejet du symbolisme et la promotion de la comparaison au rang d'instrument universel du savoir, comme chez Descartes par exemple. Avec la destruction de l'idée de cosmos, toute une conception du langage et du savoir bascule. Si « la nature est écrite en langage mathématique », ainsi que le dit Galilée, alors la métaphore disparaît dans ses dimensions ontologique et gnoséologique et ne sera bientôt plus qu'une figure du discours dans une « rhétorique restreinte » qui se réduit comme « une peau de chagrin »<sup>8</sup> à une théorie des tropes. La condition de possibilité d'une explication mécanicienne du vivant, d'une déduction anatomique des fonctions physiologiques du corps est en place, mais on entrevoit déjà quelles éliminations drastiques accompagneront de telles conquêtes.

## **GALILÉE, SA FORMATION CULTURELLE ET SES GOUTS ESTHÉTIQUES**

Galilée est le type même du jeune homme florentin élevé dans un milieu humaniste et artistique plus que scientifique. Son père, Vincenzo Galilei, fut, dit-on, un joueur de luth apprécié et un théoricien de la musique connu. Il fit partie de la Camerata Bardi et dans son *Dialogo della musica antica e della moderna*, il soutient la nécessité de « ritrovare l'antica musica », c'est-à-dire la simplicité de la mélodie des Vénitiens. Connaisseur en mathématiques, il renonce à voir un lien entre les rapports acoustiques et l'ordre cosmique. Son fils, plus tard, rejettera aussi le langage des Pythagoriens dans son inspiration cosmologique au profit du « divin Archimède ».

---

<sup>8</sup> Cf. Genette, G., *La rhétorique restreinte*, Communications, N°16, Paris, Seuil, 1970, p.158-171.

En ce qui concerne la peinture, Galilée est le contemporain d'une réaction antimaniériste, que Panofsky situe entre 1590 et 1615, qui cherche à retrouver l'idéal pictural de la Haute Renaissance, idéal de simplicité et de clarté. On sait que les peintres florentins de la première moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle privilégiaient le dessin précis contre le riche colorisme des Vénitiens, et, par delà et contre le maniérisme qui leur succède, c'est à eux qu'iront les préférences de Galilée. La simplicité sera toujours pour lui un critère esthétique fondamental. Obtenir les effets les plus prodigieux avec la plus grande économie de moyens est le sommet de l'art, et, comme on peut s'en douter, si cela caractérise parfaitement l'Arioste, ce n'est nullement le cas du Tasse...

La culture qu'il acquiert dans sa jeunesse est essentiellement nourrie des classiques latins dont il connaît souvent les oeuvres par coeur. Il compose lui-même des poèmes épiques et une satire : *Contro il portar la toga*, dans laquelle il affirme que « il sommo bene è l'andar ignudo »<sup>9</sup>. Il consacre des mois, voire des années à annoter *l'Orlando furioso* et à comparer l'Arioste au Tasse de façon détaillée et presque maniaque dans les *Considerazioni al Tasso*. S'il tresse des couronnes au premier qui lui a, dit-il, appris l'italien, il s'acharne par contre sur le second avec une telle violence que l'on peut soupçonner l'existence d'un enjeu autre que le simple « diletto », même si le goût de l'invective est alors très répandu dans les milieux intellectuels. Ce rejet viscéral, systématique et constant se traduit quand, malgré sa vénération, il trouve matière à critique chez l'Arioste ; il écrit alors rageusement en marge « tassesco » !

Il excelle aussi en dessin, et est porté dans sa jeunesse à l'étude de la peinture plus qu'à celle des mathématiques selon ses biographes Gherardini et Viviani. Il devient ainsi un critique apprécié des peintres de son temps, Bronzino, Empoli, Passignano qui le consultent. Son ami, le peintre Ludovico Cigoli lui demande régulièrement des conseils et même des arguments quand il s'agit de défendre la peinture contre la sculpture, sujet alors fort à la mode. Galilée répond dans la lettre du 26 juin 1612 en énonçant des raisons qui sont celles de Léonard de Vinci dans le *Paragone* et dans le *Traité de la peinture*, textes qu'il ne connaissait probablement pas.

Ses goûts en matière de peinture sont très tranchés. Comme nous l'avons dit, il renoue par dessus le maniérisme avec l'art de la haute Renaissance. Son ami Cigoli est un disciple d'Annibal Carrache, tenu pour avoir sauvé la peinture des errements du maniérisme et du naturalisme de

---

<sup>9</sup> Cité par Geymonat, L., *Galileo Galilei*, Torino, Einaudi, 1969, p.24.

Caravage en revenant à l'art de Raphaël. Galilée prend donc nettement position en faveur de la réaction de son temps contre le maniérisme. Il défend la peinture contre la sculpture, et dans la peinture ses choix sont très précis : la clarté, l'ordre, l'équilibre, la beauté des formes dans la simplicité. Et il rejette en peinture cela même qui sera au cœur de sa critique du Tasse : les allégories compliquées, les boursouflures, les surcharges, la confusion des genres. Ces choix affirment avec force une esthétique décidément antimaniériste.

Par le lien des arts et des sciences dans sa formation, il est très représentatif de la Renaissance italienne. Galilée n'est donc pas un amateur, mais quelqu'un qui pratique les arts, qui réfléchit, critique et prend parti (ô combien) dans les débats et controverses esthétiques de son temps. Opposer l'Arioste et le Tasse est presque un lieu commun du débat littéraire quand Galilée s'y engage résolument. Mais l'enjeu du débat est, pour lui, beaucoup plus que cela :

« Nous comprenons fort bien que pour lui le choix entre les deux poètes était non seulement quelque chose d'une importance personnelle et vitale, mais même quelque chose qui dépassait les limitations d'une controverse purement littéraire. Pour lui, leur divergence représentait bien moins deux conceptions opposées de la poésie que deux attitudes antithétiques envers l'art et la vie en général ».<sup>10</sup>

Nous serions tentés d'aller encore plus loin : plus que le choix d'une « attitude », il y va d'une conception du monde et de l'homme, du langage et de son lien au savoir. On peut même dire sans exagération que l'enjeu est proprement un enjeu ontologique.

Ce qui frappe tout d'abord à la lecture des *Considerazioni*, c'est le registre de l'insulte. Injures, injonctions, voire vulgarités, stupéfient le lecteur, même si elles sont fréquentes dans les polémiques littéraires de l'époque. Sans doute ces annotations n'étaient pas destinées à la publication. Mais leur violence surprend. Qu'on en juge : les strophes de la *Gerusalemme liberata* sont qualifiées tour à tour ainsi :

« paniccia da cane »<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Panofsky, cité par Koyré, *op.cit.*, p.278.

<sup>11</sup> Galileo Galilei, *Scritti letterari* a cura di E. Mestica (*Considerazioni al Tasso*, Torino, Loescher, 1889, p.54.

« scioccherie fredde, insipide e pedantesche »<sup>12</sup>  
 « un'abbaiare alla luna »  
 « porcheriole da bambini »<sup>13</sup>

et Galilée juge que « questa putteria... » « non vale quattro soldi ». Les héros sont fréquemment ridiculisés. Telle Armide accablée par les sarcasmes de Galilée

« Io, quanto a me, sentendo dire a una donna di questi madrigaletti, la piglierei a sospetto e giudicherei ch'ella fosse bene a bottega e esercitata nel mestiere.

Goffredo, se averà cervello, s'accorgera che voi siete una mariola e vi manderà in bordello »<sup>14</sup>

Le Tasse lui-même, « fagiolaccio scimunito », « fannonolo », se voit conseiller d'aller « giocare alle comarrucce » car il a « una maniera di parlare da ricevere un panbollito tra i denti », ne mérite que « quattro buon buffetoni nel naso » et devrait « essere rimandato a scuola »<sup>15</sup>.

On peut soupçonner une telle violence verbale de n'être pas seulement l'expression d'un mouvement passionnel d'indignation, mais de trahir d'autres enjeux. De fait, elle est sous-tendue par une critique fondée sur une conception du langage, du rapport qu'il doit entretenir avec la réalité et qui, de proche en proche, implique la conception du monde que se fait un savant en train de constituer une nouvelle science de la nature.

Une lecture attentive des critiques que Galilée adresse au Tasse révèle en effet que pour lui le langage est essentiellement un instrument, un véhicule d'information. La clarté et la simplicité sont requises et considérées comme des critères de l'excellence du discours, même poétique. Dans de nombreuses annotations, Galilée accuse le Tasse de remplissage, de gaspillage de papier, de prolifération verbale parasitaire.

« Quanta e quanta carta consuma in narrar cose che non servano a niente »<sup>16</sup>

« Si è consumata una intera stanza in raccontare il grido di

---

<sup>12</sup> *Op.cit.*, p.73.

<sup>13</sup> *Op.cit.*, p.86.

<sup>14</sup> *Op.cit.*, p.99-100.

<sup>15</sup> *Op.cit.*, p.81 et p.115.

<sup>16</sup> *Op.cit.*, p.76.

Talacimanno »<sup>17</sup>

« Ha consumato cento stanze e più in raccontare quattro titi puttaneschi d'Armida »<sup>18</sup>.

Enfin le Tasse aurait pu écrire la même chose en moins de mots, tout comme aux dires de Joseph II, Mozart aurait pu composer la même musique avec moins de notes !

« Non sa quel che dire e pur vuole empire il foglio ».

Idee antipoétique par excellence ! Comme si ce qu'il y a à dire était l'essentiel pour un poète. Cette soumission du langage à un référent qu'il n'y aurait qu'à traduire en mots en fait un simple outil de communication, communication dont la transparence exige clarté et simplicité, conditions de lisibilité.

On comprend alors l'âpreté des attaques contre tout sens oblique. Galilée prend sur le langage un point de vue normatif qui ne peut déceler dans une métaphore inventive qu'un écart, une déviance, voire une perversion du sens propre. Le Tasse « estropie » le langage, emploie les mots hors de leur sens courant.

« il numero delle parole stravolte dal lor significato in questo libro è gradissimo »<sup>19</sup>

« Non so se il verbo « convenne » abbia nella nostra lingua tal significato ».

Or, pour Galilée, le langage même poétique doit être ordonné à la vérité et à la réalité. Sinon le poète ne fabrique qu'une marquetterie, une « intarsia » de « concetti che non hanno una necessaria continuazione con le cose dette e da dirsi »<sup>20</sup>. Le lecteur, plongé dans l'énigme, doit reconstruire l'ordre des paroles s'il veut dissiper l'obscurité, mais

« a ricombinarle insieme, bisogna interrompere la lettura per mezz'ora in rischio di scordarsi intanto la continuazione del concetto »<sup>21</sup>

Mais cela en vaut-il la peine pour des

« arzigogoli da lasciarli arzigogolare ai fanciulli »<sup>22</sup> et pour,

---

<sup>17</sup> *Op.cit.*, p.77.

<sup>18</sup> *Op.cit.*, p.112.

<sup>19</sup> *Op.cit.*, p.50.

<sup>20</sup> *Op.cit.*, p.47.

<sup>21</sup> *Op.cit.*, p.60.

<sup>22</sup> *Op.cit.*, p.60.

« una robaccia da riempire canton voti, insipida, disgraziata, e al solito pedantesca »<sup>23</sup>.

Le maître-mot de la critique galiléenne est donc la vérité et pour être plus précis, celle-ci n'est pas entendue comme authenticité mais comme exactitude.

Et c'est bien au nom de l'exactitude que la poésie du Tasse va être passée au laminoir de l'examen rationnel. Galilée qui pourtant aimait tant l'Arioste et donc n'était pas fermé à la poésie, se montre parfois d'une incompréhension totale non seulement à l'égard des vers du Tasse, mais de l'essence même de l'écriture poétique.

La métaphore, prise dans son sens littéral, est ruinée et rejetée comme ridicule. Quand le Tasse écrit

« La vergine ... raccolse gli occhi »<sup>24</sup>

Galilée s'esclaffe

« non è da credere che gli fosser caduti gli occhi in terra, onde fosse bisogno raccorgli »<sup>25</sup>

et ajoute

« mi sento smacella dalle risa ... chi non creperà di ridere sentendo questo parlare così poetico e figurato ? »

C'est encore l'exactitude qui fait rejeter des strophes entières. Quand le Tasse affirme

« videle sventolare la chioma sparte »<sup>26</sup>

Galilée commente

« Questo 'videle' s'ha da riferire a Clorinda che è lontana un miglio »<sup>27</sup>

et il ironise sur la bonne vue d'Aladin

« che nel mezzo dell'armate squadre in una lontananza di più d'un

---

<sup>23</sup> *Op.cit.*, p.62.

<sup>24</sup> *Gerusalemme liberata*, chant II, strophe XVIII.

<sup>25</sup> *Considerazioni*, *op.cit.*, p.64.

<sup>26</sup> *Gerusalemme liberata*, chant II, strophe XXIX.

<sup>27</sup> *Considerazioni*, *op.cit.*, p.81.

miglio va distinguendo i cavalieri uno ad uno e riconoscendoli »<sup>28</sup>

Dans la *Gerusalemme liberata*, l'invraisemblance et l'incohérence sont, selon lui, monnaie courante. Invraisemblance de l'amour fou (comme s'il ne l'était pas par définition...) d'Eustazio qui « appena ha veduto costei, scioccamente corse a offrirle tutto quel che può »<sup>29</sup>. Invraisemblance de la poésie épique qui vraiment exagère tout et « fa grandissima strage di valorissimi soldati con poca fatica »<sup>30</sup>. Invraisemblance psychologique des personnages, « eroi di burla » et « eroi che son di pur finzione ». Le poème est même passé au crible des connaissances météorologiques et le Tasse est accusé de transporter Jérusalem en Lombardie, seule région où souffle le vent qu'il décrit<sup>31</sup>.

Et non seulement le Tasse n'a aucun souci de l'exactitude, mais il ne respecte même pas le principe de contradiction et ne se préoccupe pas de la cohérence interne de son discours ! Sa description de la femme « nel vel ristretta » est ainsi dénoncée

« L'andar nel vel ristretta contraddice a quello che di sopra ha detto : non copi sue bellezze'; ed è contrario a quello che è più in basso dove la chiama donna altera', perché andare nel vel ristretta è da pinzonchera e donniciula »<sup>32</sup>.

L'inexactitude, l'invraisemblance et l'incohérence ainsi vilipendées conduisent nécessairement Galilée à rejeter un poème où règnent selon lui l'arbitraire et l'absence de raison, qui se caractérise par son manque d'unité et sa complication stérile, et dont le lecteur doit à grand peine construire le sens qui n'est pas donné de façon transparente dans un langage sans ambiguïtés !

C'est donc bien au nom de la rationalité que s'opère la critique galiléenne qui se révèle radicalement antimaniériste, comme l'atteste ce jugement global et sans appel de l'oeuvre du Tasse :

« impiastramento senza disegno, senza colorito, senza concetto, senza grazia, un ciarpame de parole ammassate, una paniccia di Cieli, di natura e

---

<sup>28</sup> *Op.cit.*, p.84.

<sup>29</sup> *Op.cit.*, p.98.

<sup>30</sup> *Op.cit.*, p.108.

<sup>31</sup> *Op.cit.*, p.141.

<sup>32</sup> *Op.cit.*, p.64.

d'amore che non ha costruzione ne senso che vaglia »<sup>33</sup>

Si dans ce réquisitoire la poésie du Tasse est condamnée au nom de choix esthétiques, ceux-ci supposent une conception du langage et même une conception du monde qui les fondent et les explicitent sans les justifier pour autant.

L'opposition esthétique de Galilée au Tasse, qui confine à l'allergie, s'éclairerait mieux si l'on considérait le statut qu'il accorde aux mathématiques. Rénouant avec les pythagoriens pour lesquels le nombre gouverne le monde, Galilée ruine la physique aristotélicienne et ce qui la fonde : une conception cosmologique et ontologique du monde et promeut une nouvelle théorie du savoir et du langage. Celle-ci détermine la place et le rôle que l'on reconnaîtra à la métaphore.

Sans nous engager très avant dans un tel examen qui nous entraînerait fort loin, nous nous limiterons à quelques remarques. Pour Galilée, « la nature est écrite en langage mathématique » et la physique galiléenne repose sur une géométrisation de l'espace et une mathématisation de l'expérience. En cela la rupture avec l'aristotélisme est totale. Aristote en effet affirme qu'on ne doit pas exiger en tout la rigueur mathématique, mais seulement quand il s'agit d'êtres immatériels.

« Aussi la-méthode mathématique est-elle inapplicable à la physique car toute la nature contient vraisemblablement de la matière »<sup>34</sup>

Les mathématiques sont purement formelles et n'ont aucune réalité ontologique. Elles ne peuvent fournir un instrument de connaissance de la nature. En revanche, la métaphore qui est l'art de « voir comme », saisie des ressemblances cachées, est investie par Aristote d'un pouvoir de révélation et de découverte. Le discours métaphorique a une portée ontologique et une fonction gnoséologique. Si elle n'est pas caractérisée par l'exactitude, elle n'en a pas moins une vérité profonde.

Cette vision métaphorique du monde est profondément remise en cause par la constitution de la science galiléenne qui unissant mathématiques et physique bouleverse complètement l'idée antique de cosmos. Par cette conception mathématique de l'univers, Galilée renoue aussi avec l'art de la renaissance, avec Brunelleschi, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci qui voyaient dans les mathématiques le fondement

---

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Aristote, *Métaphysique*, a, 3, 995 a 14-16.

même des arts plastiques. Et cela, contre le maniérisme de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle. Il suffit de se rappeler les critiques des peintres maniéristes contre les mathématiques, rationalité étroite brimant la liberté vagabonde de l'esprit. Les textes de Zuccari sont de ce point de vue emblématiques<sup>35</sup>. Galilée va assurer la promotion des mathématiques comme instrument du savoir et aussi du pouvoir de l'homme sur la nature. Avec lui, la science moderne devient moyen de maîtrise du réel et s'inscrit dans un horizon politique. Peut-être l'antimaniérisme de Galilée peut rendre compte de sa méconnaissance des travaux de Képler sur l'ellipse, pourtant membre comme lui de l'Accademia dei Lincei. L'ellipse, forme privilégiée du maniérisme, et plus tard du baroque du Bernin et de Borromini, est rejetée par Galilée qui n'y voit qu'un cercle déformé et donc imparfait. Les anamorphoses subissent le même sort et c'est précisément à une anamorphose qu'il compare la poésie du Tasse.

L'examen des textes « esthétiques » de Galilée nous montre comment l'œuvre d'un homme formé à la fois aux arts et aux sciences, inaugure une nouvelle séparation entre eux. Plus la science va proclamer n'avoir pour fin que la vérité et pour moyen l'élimination du sens au profit du calcul, plus l'art devient conscient de n'avoir pour fin que la fiction et la délectation par le jeu même des effets de sens. On comprend ainsi que « la réduction de la nature à un système de relations numériques réclamée et mise en pratique avec intransigeance par Galilée est vouée à laisser derrière soi une sorte de vide psychologique »<sup>36</sup>.

La conception galiléenne de l'univers ne peut plus accorder la moindre légitimité à la similitude et ne peut donc qu'évacuer le discours métaphorique au profit d'un langage clair et rigoureux. Il ne s'agira plus de découvrir des parentés, mais au contraire de discerner, de trier, de séparer. Le flou de la métaphore s'efface devant la comparaison « simple et manifeste » devenue instrument de l'accroissement du savoir. La querelle de la métaphore au XVII<sup>ème</sup> siècle s'explique ainsi, elle qui met aux prises les théoriciens jésuites grands propagateurs de l'art baroque en Europe avec les galiléens tenants du mécanisme dont Descartes n'a pas le moindre représentant.

Les *Considerazioni al Tasso* sont donc bien loin d'être un texte

---

<sup>35</sup> Cf. Zuccari, cité par Panofsky, *Idea*, Paris, p.228-229.

<sup>36</sup> Panofsky, E., *L'oeuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, p.133.

d'humeur. Les jugements que Galilée porte ne sont pas le fruit d'une disposition caractérielle et ils ne relèvent pas non plus du goût pour la joute verbale puisque Galilée n'a jamais eu l'intention de les rendre publiques. Mais on peut être assuré qu'il les soutenait encore à la fin de sa vie et qu'ils sont en parfaite cohérence avec ce qu'il a toujours défendu, on sait à quel prix.

**Françoise RAFFIN**