La chimère d'Horace, ou la censure par le rire après le Concile de Trente

Emmanuelle Hénin

Sorbonne Université, CRLC

Résumé : Au milieu du XVI^e^ siècle, les premiers traités de peinture italiens, souvent le fait d'ecclésiastiques, trouvent dans *L'Art poétique* d'Horace une panoplie d'outils critiques. Ils font du *decorum*, ou convenance, la notion centrale pour juger les œuvres en fonction de l'effet produit sur le spectateur. À l'inverse, les œuvres malséantes suscitent le rire du théoricien, qu'elles viennent d'un peintre (Michel-Ange chez Gilio) ou d'un poète (Speroni chez Cinzio). Ces auteurs inaugurent un usage critique et normatif du rire, tout à la fois répressif et secrètement transgressif.

Mots-clés : rire, ridicule, decorum, convenance, peinture, tragédie, Michel-Ange, Horace, théorie de l'art, Concile de Trente.

Les chimères sont nombreuses à hanter les textes théoriques de la Renaissance : avec la chimère de Zeuxis jadis étudiée par François Lecercle [1], celle d'Horace connut une postérité critique importante, quoique singulièrement limitée au moment du Concile de Trente. Au début de l'*Art poétique*, Horace décrit le rire provoqué par la vue d'un tableau représentant un homme à corps de cheval couvert de plumes, ou une femme à queue de poisson : « Devant un tel spectacle, pourriez-vous vous empêcher de rire, mes amis [2] ? » Prenant à contrepied la conception antique de la beauté, la chimère fait rire par sa disharmonie et sa disproportion. Comme le glose Robortello, « Personne ne peut voir sans rire une peinture si monstrueuse ; de même, le poème fera rire tout le

1. François Lecercle, *La Chimère de Zeuxis*, Tübingen, G. Narr, 1987.

2. Horace, *Art poétique*, v. 1-5 : « Humano capiti cervicem pictor equinam/ Jungere si velit, et varias inducere plumas/ Undique collatis membris, ut turpiter atrum/ Desinat in piscem mulier formosa superne :/ Spectatum admissi, risum teneatis, amici ? » (Si un peintre voulait poser une tête d'homme sur un cou de cheval, ou recouvrir de plumes multicolores un corps fait de membres disparates, de sorte qu'une femme belle en haut se termine en hideux poisson noir : devant un tel spectacle, pourriez-vous vous empêcher de rire, mes amis ?). Mes traductions *passim*. Sur l'*Art poétique* d'Horace comme promotion d'une esthétique classicisante, notamment par la condamnation des grotesques, voir Gilles Sauron, « Les monstres, au cœur des conflits esthétiques à Rome au I^er^ siècle avant J.-C. », *Revue de l'Art*, 1990, vol. 90, p. 35-45.

monde s'il est fait de parties différentes et disparates [3]. » La chimère d'Horace illustre le danger pour l'orateur, le poète ou le comédien de faire rire involontairement, à ses dépens. Le rire intempestif sanctionne la mauvaise prestation de l'orateur, manquant de conviction ou de force de persuasion, et le comédien est particulièrement exposé au rire s'il n'incarne pas les passions de manière crédible, comme le dit encore Horace : « Télèphe ou Pélée, si tu joues mal ton rôle, je dormirai ou je rirai [4]. »

Ce rire critique, lié à l'effet raté, est parfaitement cohérent avec la théorie renaissante du comique, qui associe le rire à ce qui est difforme, inepte, obscène, décalé ou inattendu. Associé depuis le Moyen Âge à la transgression, le rire suscite l'hostilité et la surveillance des autorités. Cependant, en tombant aux mains du théoricien, le rire change de camp : de transgressif, il devient répressif. Au lieu d'être le symptôme d'une déviance, le rire devient l'outil d'une stigmatisation, une arme au service de la norme. C'est pourquoi les mêmes théoriciens qui soutiennent que le rire est malséant, voire diabolique, ne se privent pas de rire aux dépens des peintres ou des poètes jugés malséants.

1 Le rire répressif dans la théorie des images

Le Concile de Trente est contemporain de la naissance de la théorie de l'art italienne – souvent sous la plume d'ecclésiastiques – et des grandes exégèses d'Aristote, conférant à la plupart de ces traités un esprit normatif et moralisateur. Au milieu du XVI^{e} siècle, les premiers traités de peinture trouvent dans *L'Art poétique* une panoplie d'outils critiques, et en adoptent la perspective critique, jugeant les œuvres en fonction de l'effet produit sur le spectateur. En 1548, le peintre vénitien Paolo Pino transpose les catégories horatiennes à la peinture, enjoignant à l'artiste de respecter une juste proportion dans la composition des tableaux, l'invention des personnages et le choix des ornements :

> [Ces ornements] donneront à l'œuvre une beauté et une gravité telles qu'elles provoqueront l'admiration des spectateurs ; en effet, il est mauvais pour l'artiste que l'œuvre fasse rire les spectateurs, car on admire le bien et on se moque de ce qui est disproportionné et inepte (*goffo*) [5].

L'admiration est présentée comme l'effet d'une peinture belle et bienséante, tandis que l'ineptie renvoie à la maladresse du peintre qui suscite un rire méprisant. Le vocabulaire du ridicule est ainsi adopté comme l'envers du discours sur le *decorum*.

Le *decorum* est précisément au cœur du traité sur les images de l'ecclésiastique Giovanni Andrea Gilio, *Degl'errori e degl'abusi dei pittori circa l'istorie* (1564). Un an après la fin du Concile de Trente, le théoricien tire les leçons du « Décret sur les

3. Francesco Robortello, *Paraphrasis in libellum Horatii, qui vulgo de arte poetica inscribitur*, 1548, p. 1 (publiée en annexe à *In librum Aristotelis De Arte poetica explicationes*, Florence, L. Torrentino, 1548).

4. Horace, *Art poétique*, v. 104-105 : « Telephe vel Peleu ; male si mandata loqueris, aut dormitabo aut ridebo ». Sur ce danger pour l'orateur, voir Quintilien, livre VI, 45 : « nihil habet ista res medium, sed aut lacrimas meretur aut risum. » (Il n'y a pas d'entre-deux : s'il ne fait pleurer, il fera rire.)

5. Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, 1548, *in* Paola Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Rome Bari, Laterza, 1960-1962, t. I, p. 116.

images » en formulant des exigences de rigueur et de décence dans le traitement des sujets sacrés. Gilio emprunte à Horace non seulement la définition du *decorum*, mais aussi la fonction critique du rire, et systématise cet usage du rire comme sanction d'un manquement à la bienséance dans toutes les parties du tableau d'histoire. Il commence par distinguer deux types de peintres : le peintre-poète et le peintre-historien. Le peintre-poète a la liberté de tout oser (*audendi potestas*), à condition toutefois de ne pas tomber dans l'absurde, à l'instar du peintre de chimères cité au début de l'*Art poétique* :

> Oh, combien l'on rirait d'un peintre qui peindrait des dauphins dans les forêts et les porcs dans les vagues de la mer, les poissons dans l'air et les oiseaux dans la mer ! Si nous rions de ces images, pourquoi ne ririons-nous pas des monstres, dont nous avons dit qu'ils n'existent pas et ne peuvent exister ? [6]

Gilio prend part ici au débat sur les grotesques (fig. 1), créatures volontiers monstrueuses et hybrides remis à l'honneur après la découverte de la Maison Dorée, mais susceptibles de faire proliférer les chimères horatiennes, constituant autant de crimes de lèse-*decorum*. Le chanoine fait l'éloge de la loggia du Pape, décorée en 1513-1518 par l'École de Raphaël (Giovanni da Udine, Gianfrancesco Penni, Giulio Romano, Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio).



Figure 1 – Grotesques, Castello di Lagnasco, Piémont, 1569-1572.

Les grotesques sont un plaisir quand elles montrent une agréable variété de fleurs, de fruits et d'animaux, mais à condition qu'elles ne représentent rien de contraire à la nature, comme le seraient un jasmin produisant des roses, ou des dauphins dans une forêt. Quant au peintre historien, il est tenu de respecter la vérité historique avec la plus grande fidélité, sans introduire de variations qui rendraient le sujet méconnaissable : s'il représente la bataille de Cannes, livrée par Hannibal à l'armée romaine dans les Pouilles en 216 av. J.-C., il s'attachera à la représenter dans son cadre géographique, comme une bataille terrestre :

6. Giovanni Andrea Gilio, *Degl'errori dei pittori circa l'istorie*, Camerino, 1548, *in* Paola Barocchi (éd.), *Trattati*, *op. cit.*, t. II, p. 18-19.

> Comme par exemple, si un peintre voulait montrer la défaite de Cannes dans un bateau, dans une ville, en haut d'une montagne : qui se retiendrait de rire de cet artiste caustique (*quel salato artefice*) [7] ?

Le peintre d'histoire doit à la vérité le même respect que l'historien lui-même, car il ne fait que traduire un texte en image :

> Car le peintre d'histoire n'est qu'un traducteur qui transporte l'histoire d'une langue à l'autre, de la plume au pinceau, de l'écriture à la peinture. Et s'il n'est pas fidèle dans sa traduction, il s'attire le blâme et provoque le rire et le sommeil, comme disait Horace. [8]

Mais la fidélité à l'histoire n'est qu'un élément du *decorum*, qui s'applique à toutes les composantes du tableau : les vêtements des personnages doivent être adaptés à leur nationalité, à leur époque et à leur condition ; leurs gestes doivent exprimer convenablement leurs passions :

> En conclusion, le peintre excellent saura exprimer les gestes convenables et propres à chaque passion et à chaque condition. Mais le peintre qui peindra ces gestes de façon inepte (*goffamente*) se montrera grossier et méritera bien ce qu'Horace disait des poètes qui ne savent pas exprimer les passions de leurs personnages : « Ô Télèphe et Pélée, si vous récitez votre rôle de façon inepte, je serai forcé de dormir ou de rire ». Tout ce que j'ai dit est si important pour le respect de l'histoire, que le peintre qui ne se souciera pas de l'observer fera des œuvres dignes de rire, plus que d'admiration. [9]

Gilio insiste sur la nécessité pour le peintre de donner des gestes convenables aux personnages de son tableau, plutôt que de les représenter de façon gauche et inconvenante. Pour donner un exemple de cette gestuelle ridicule, Gilio cite la *Conversion de saint Paul* de Michel-Ange, exécutée pour la chapelle Pauline en 1542-1545 – juste après le *Jugement dernier*, fini en 1541 (fig. 2).

Dans ce tableau, le Christ apparaît sans « aucune gravité ni aucun *decorum* » ; « il semble se précipiter du haut du ciel dans un mouvement peu décent (*con atto poco onorato*), alors qu'il aurait dû apparaître avec la gravité et la majesté qui appartiennent au roi du Ciel et de la Terre, et au fils de Dieu. » Le Christ descend des nues dans un raccourci audacieux, qui nie les lois de la gravité et de la composition picturale, tout comme les corps amassés en groupes, sans repère spatial.

Cette critique des mouvements erratiques des corps dans l'espace apparaît à plusieurs reprises à propos du *Jugement dernier*. Cette fresque incarne sous la plume de Gilio le repoussoir d'une peinture sacrée respectueuse de la vraisemblance et de la bienséance. Reprenant la polémique contre Michel-Ange déclenchée quinze ans plus tôt par l'Arétin et Dolce, le chanoine accuse le peintre d'avoir fait une démonstration

7. *Ibid.*, p. 25.
8. *Ibid.*, p. 39.
9. *Ibid.*, p. 28-29.



Figure 2 – Michel-Ange, *Conversion de saint Paul*, Rome, Vatican, Capella Paolina, 1542-1545.

de virtuosité au lieu de traiter son sujet conformément à la vérité historique : « il n'y pas un peintre, aussi inepte (*goffo*) soit-il, qui ne sache que Michel-Ange a plutôt voulu satisfaire l'art que la vérité historique » (*compiaciersi de l'arte*[10]). L'œuvre fit scandale, en particulier par ses nudités, de sorte qu'un an après la fin du Concile de Trente, Daniele da Volterra fut chargé de les recouvrir et c'est en cet état qu'on voit encore la fresque aujourd'hui. Pour se faire une idée de l'état originel, il faut recourir à la copie de Marcello Venusti (fig. 3).

La fresque s'organise en quatre registres de haut en bas, même s'ils ne sont pas nettement structurés : dans les lunettes, les anges portant les instruments de la Passion ; puis au registre médian, le groupe des saints et des anges entourant le Christ ; puis la lutte des démons et des anges pour s'emparer des damnés ; enfin le registre inférieur, montrant la résurrection des morts à la droite du Christ, et à sa gauche, les damnés conduits en Enfer par Charon. Au lieu de donner aux saints – et au Christ même – la majesté et la grandeur qui siéent à des corps glorieux, il les a peints « légers, se précipitant et semblant trébucher du ciel, comme s'ils dégringolaient sans pouvoir se retenir[11] ». Ces mouvements ne sont pas appropriés et rappellent à Messire Francesco la peinture maladroite d'une Nativité à Santa Maria sopra Minerva, où les mouvements précipités des anges évoquent tantôt des colombes, tantôt des nuages : devant cette peinture, « Je ne peux m'empêcher de rire », avoue-t-il.

Nul ne sait comment se déroulera le Jugement dernier, mais ce sera certainement à l'opposé de ce qu'a peint Michel-Ange : le ciel se couvrira d'étoiles splendides et de milliers d'anges magnifiques, « non pas avec ces groupes et ces contorsions, ces danses d'ivrognes, ces inepties que vous contemplez chez Michel-Ange. » Gilio critique

10. *Ibid.*, p. 55.
11. *Ibid.*, p. 44.



FIGURE 3 – Marcello Venusti, *Le Jugement dernier* d'après Michel-Ange, tempera sur toile, Naples, Capodimonte.

longuement les positions forcées (*sforzi*) des personnages flottant sans point d'appui dans l'espace de la fresque :

> Ces danses d'ivrognes font plutôt rire qu'elles ne suscitent la moindre dévotion : s'il y avait des millions d'esprits célestes, elles ne suffiraient pas à montrer leur magnificence. Que pensez-vous des positions forcées que prennent saint Blaise, saint Barthélémy et saint André ? Ce dernier, débraillé et contorsionné (*sbracato e sforzato*), s'est mis la croix derrière les épaules ; et ainsi de suite pour les autres. Le sage peintre doit prendre garde de ne pas faire prendre à ses figures de positions malséantes, qui ne conviendraient pas aux personnes, au sujet et au lieu, à l'époque et au temps. [12]

Autrement dit, les attitudes des personnages sont relatives aux différents domaines du *decorum*, dans l'invention picturale comme dans l'invention poétique. Ces figures en torsion ne sont d'ailleurs pas propres à Michel-Ange, mais caractérisent généralement le maniérisme :

12. *Ibid.*, p. 47.

> — Beaucoup de peintres donnent à leurs figures des positions forcées, où l'on voit des choses (*cosaccie*) si malséantes (*sgarbate*), si disproportionnées et si éloignées de tout ordre naturel, que j'en suis stupéfait.
>
> —Vous avez raison, car ces positions qui accompagnent une figure, si belle soit-elle, lui font perdre toute réputation et tout charme (*vaghezza*) ; car les attitudes doivent toujours correspondre au sujet, à la personne, au lieu, à la dignité, à l'époque et à tout ce qui peut concerner le personnage que l'on peint. C'est pourquoi je ne loue pas les positions forcées que prennent les anges, dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange ; je parle de ceux qui soutiennent la croix, la colonne et les autres saints mystères, car ils ressemblent davantage à des maçons ou à des jongleurs qu'à des anges : un ange pourrait soutenir sans fatigue tout le globe terrestre, et pas seulement une croix ou une colonne.
>
> — Ce fut fait seulement pour montrer la beauté et la force de l'art (*il decoro e la forza dell'arte*). [13]

Ces comparaisons désacralisantes des saints avec « des maçons et des jongleurs » puisent dans le registre de la parodie en télescopant deux registres, haut et bas. Michel-Ange a commis une parodie involontaire : en glorifiant les corps et les anatomies, il a attenté à la gloire des saints ; il a détourné la gloire due à Dieu seul pour glorifier son art. Gilio reconnaît donc pleinement le talent de Michel-Ange, et même son excès de talent : c'est par amour narcissique de son talent que l'artiste a préféré cette démonstration de virtuosité à l'humilité qui sied au peintre chrétien. Le ridicule de la fresque ne renvoie plus à un manque de maîtrise technique, mais à l'inconvenance de ces anatomies trop musclées et de ces corps en torsion, qui transforment la communion des saints en une démonstration d'athlétisme. La critique des figures forcées revient comme un leitmotiv au fil du traité, prolongeant l'action de la fresque dans une veine héroï-comique :

> Regardez un peu à quels débraillements se livrent les saints devant le Sauveur ; regardez un peu quels gestes inconvenants font les élus (saint Barthélémy, saint Laurent, saint André, saint Simon) devant le roi de Gloire : n'ont-ils pas l'air de regarder des chasses de taureaux depuis une tribune, à moins qu'ils n'apprennent à prendre des airs, trouvant peut-être fatiguant de se mettre la croix derrière le dos comme le fait ce saint [André] ? Croyez-vous que le jour du Jugement, saint Pierre devra montrer ses clés, saint Barthélémy sa peau, saint Laurent son gril, saint Sébastien ses flèches, saint Blaise ses peignes, sainte Catherine sa roue, et chaque saint l'instrument de son martyre ? [14]

Pour souligner l'incongruité indécente des saints de la fresque (fig. 4), et faire rire le lecteur au dépens de Michel-Ange, Gilio leur attribue des motivations prosaïques aux antipodes de la contemplation béatifique qui devrait les occuper : assister à une course de taureaux, prendre la pose, présenter une clé ou un gril en guise de contremarque au guichet paradisiaque.

13. *Ibid.*, p. 46.
14. *Ibid.*, p. 80-81.



Figure 4 – Michel-Ange, *Jugement dernier*, détail avec les saints Barthélémy, Pierre, Sébastien, Blaise et Catherine, André.

Le comble de l'indécence, donc du comique, est atteint avec saint Blaise et sainte Catherine (fig. 5) : dans l'état originel de l'image, saint Blaise se tenait avec ses fers en main derrière sainte Catherine penchée en avant, entièrement nue, suggérant *volens nolens* un rapport sexuel entre les deux personnages – voire un viol, Blaise tenant en main les fers de son martyre comme pour les appliquer à sa victime récalcitrante.



Figure 5 – Michel-Ange, *Jugement dernier*, détail avec saint Blaise et sainte Catherine. / 5bis. Marcello Venusti, *Le Jugement dernier*, détail avec saint Blaise et sainte Catherine.

> Et pour mieux faire rire les spectateurs, Catherine se penche devant saint Blaise en un mouvement peu honnête ; et Blaise, la surplombant avec ses fers, semble lui intimer de rester immobile, tandis qu'elle s'adresse à lui en disant : « Que me veux-tu ? » ou quelque chose de semblable. [15]

Pour épingler avec bienséance l'obscénité de ce « mouvement peu honnête », Gilio se contente de suggérer l'incongruité de la situation et le malaise de la sainte menacée, à travers une prosopopée des personnages peints. La position de ce couple improvisé parut si injurieuse que Daniele da Volterra ne se contenta pas de linges pudiques ; il habilla Catherine de pied en cap et tourna le buste de saint Blaise vers le Christ.

Cependant, le culte exclusif de l'art et des anatomies ne s'oppose pas seulement à la dignité de la scène, mais aussi à son exactitude. Michel-Ange a en effet péché contre la vérité en plaçant au ciel les élus comme les réprouvés, s'affrontant dans une lutte acharnée (fig. 6) :

> Un autre effet non moins digne de rire (à mon avis) est celui-ci : les anges s'opposent aux réprouvés qui tentent de monter jusqu'au lieu des élus, et leur donnent de grands coups de poing pour les faire retourner en bas. De l'autre côté, les démons semblent s'efforcer d'empêcher les élus de voler pour aller au ciel ; de sorte qu'on assiste à une grande bagarre entre les anges et les démons : dans l'espoir de gagner un homme, un démon l'a attrapé par les cheveux pour le tirer vers le gouffre, mais l'ange l'a pris par les pieds pour le tirer au ciel, comme si le sort de cet homme dépendait du plus fort des deux. Si ce n'est pas caustique (*salata*), je vous demande un peu ce qu'il vous faut. [16]

Le combat des anges et des démons perd toute dimension spirituelle pour devenir une « bagarre » purement physique, où le plus fort doit l'emporter. Au-delà de la désacralisation parodique, Michel-Ange a commis une erreur théologique en niant la liberté humaine : la créature est responsable de son salut, et non le jouet de forces extérieures qui se disputeraient son âme à son insu.

En outre, le peintre a enfreint la frontière de plus en plus étanche entre le sacré et le profane en plaçant dans son enfer chrétien Charon et Minos, le nocher et le juge des enfers dans la mythologie grecque. Plus grave encore, il a péché contre la décence (le sens restrictif du *decorum*) en remplissant la chapelle pontificale de nudités – qui furent précisément recouvertes un an après le traité de Gilio. Il est vain d'objecter que les corps seront nus à la résurrection des morts et que la nudité ne sera plus honteuse, renouant avec l'état d'avant la chute, ou encore que ce ne sont pas de vrais hommes nus, mais des hommes peints, le scandale n'en demeure pas moins :

> Il est inutile de dire « ce sont des hommes peints », car les peintures aussi peuvent édifier ou scandaliser. C'est pourquoi j'estimerais sage que le peintre évite les occasions de rire, de dérision et de scandale. [17]

15. *Ibid.*
16. *Ibid.*, p. 70.
17. *Ibid.*, p. 78.



Figure 6 – Michel-Ange, *Jugement dernier*, détail du combat des anges et des démons.

Les ecclésiastiques de la Contre-Réforme prennent au sérieux le pouvoir des images, pour le meilleur et pour le pire : pouvoir salvateur et pouvoir corrupteur. Le rire a tôt fait de se transformer en scandale quand le ridicule touche une matière sacrée, débouchant sur le blasphème.

Le ridicule involontaire signifie donc l'échec de la peinture sacrée, qui produit l'affect inverse de l'affect de dévotion recherché. La fin du traité en tire une leçon générale :

> Voilà ce que je remarque dans cette histoire sainte [du Jugement dernier], qui devrait être peinte de manière fidèle, pure, simple, vraie et pudique ; tout comme elle devrait être prêchée et écrite de manière fidèle, simple, vraie, pudique et entière. Elle devrait être pleine de crainte, de terreur et d'étonnement, de manière à causer chez les spectateurs soupirs, tremblements et componction, alors qu'ils en rient, la tournent en dérision et en farce (*in scherno e burla*), et en font peu de cas. Car tout le monde ne veut pas apprendre à peindre, mais tout le monde devrait apprendre à être un bon chrétien. [18]

En reprenant régulièrement l'opposition entre le rire et les émotions sérieuses (crainte, étonnement), Gilio transpose à la peinture le thème du *turpe comicum in tragœdia* [19] : il est dangereux qu'une œuvre fasse rire quand elle devrait faire pleurer et trembler. De même, une peinture sacrée n'est pas faite pour susciter le rire, a fortiori quand elle représente le Jugement dernier. Le rire sanctionne l'échec de l'effet tragique, moral et didactique de la peinture, mais il fait bien plus : il établit avec le lecteur une complicité qui ridiculise et discrédite le peintre. Plus encore, il permet à l'austère théologien de manier les armes de la parodie et la satire pour déclencher les effets qu'il condamne partout, bref, de confisquer à son avantage le potentiel subversif du rire.

18. *Ibid.*, p. 87.

19. Sur ce thème, je me permets de renvoyer à mon livre, *Ut pictura theatrum*, Genève, Droz, 2003, p. 466 *sq.*

2 *Turpe comicum in tragœdia*

En reprenant le motif du *turpe comicum in tragœdia*, Gilio se montre non seulement fin lecteur d'Horace, mais parfaitement au fait des querelles littéraires de son époque. Dans sa polémique contre Michel-Ange, il puise dans le fonds des arguments utilisés pour stigmatiser les œuvres controversées, en l'occurrence les spectacles tragiques qui manquent leur but et font rire. Une vaste querelle avait suivi la création de la *Canace* de Sperone Speroni quelques années plus tôt, en 1546, permettant aux doctes de confronter leur vision de la tragédie, notamment leur interprétation de la purgation aristotélicienne [20]. Lors de cette querelle, Giraldi Cinzio avait reproché à son rival d'avoir donné à ses personnages un langage trop affecté, au lieu de la sobriété convenable à la tragédie. De ce fait, Speroni avait manqué l'effet propre de la tragédie, et ses tirades passionnées avaient déclenché le rire au lieu des pleurs.

> La première chose que doit faire [le dramaturge] pour susciter la pitié de l'auditoire, c'est s'approcher du naturel et mettre sous les yeux des spectateurs, par des mots appropriés (c'est-à-dire qui ne s'écartent pas de la nature), la terreur et la pitié. Mais cet auteur [Speroni] s'écarte tellement du naturel et de l'usage commun du discours dans l'expression des souffrances et des passions, qu'il suscite plutôt le rire que les pleurs par son langage affecté. [21]

Cinzio fait du rire un argument polémique pour montrer l'échec de la tragédie et flétrir Speroni, avant que Gilio ne l'utilise pour condamner Michel-Ange et son *Jugement dernier*. Dans les deux cas, le rire sanctionne un excès et un écart par rapport à la norme, confondue avec le « naturel », c'est-à-dire une « nature » idéalisée, et dans les deux cas, le spectateur est privé de l'émotion bénéfique qu'il devrait ressentir – pleurs et componction – par un rire compulsif et irrépressible. Le rire provoque un *Verfremdungseffekt* et maintient le spectateur à distance, l'empêchant de communier au creuset de la souffrance et de la rédemption humaines. Dans la poétique classique, la vraisemblance est précisément faite pour provoquer l'empathie et gommer toute aspérité, le rire étant supposément l'attitude spontanée devant une représentation inconvenante ou invraisemblable. Ainsi, pour prouver l'importance de l'unité de lieu, Maggi et Lombardi imaginent l'hilarité du parterre devant une tragédie où un messager ferait en une heure l'aller-retour d'Italie en Égypte [22]. La tragédie étant un poème « représentatif », cet écart concerne tous les éléments de la mise en scène. Cinzio est particulièrement attentif à la dimension scénique du poème dramatique, et ses remarques semblent anticiper les conseils d'Hamlet aux comédiens : suivre la nature en se gardant de toute outrance et observer une juste proportion entre les paroles et

20. La pièce déclencha une querelle érudite portant notamment sur les conditions de la purgation, puisque Speroni avait mis en scène des rôles de scélérats, au lieu des personnages « ni bons ni méchants » réclamés par Aristote.

21. [Giovanni Battista Giraldi Cinzio], *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo, con molte utili considerazioni circa l'arte della tragedia e d'altri poemi*, Lucques, Busdrago, 1550 ; consultable sur le site bibliotecaitaliana.it. Publié anonymement, le pamphlet fut d'abord attribué à Bernardo Cavalcanti.

22. Vincenzo Maggi et Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes*, Venise, V. Valagrisio, 1550, part. 31, p. 94 : « Imaginons que, dans une tragédie ou une comédie, un messager soit envoyé en Égypte, et revienne en annonçant une nouvelle. Quel spectateur, s'il le voit revenir sur la scène au bout d'une heure, n'explosera pas de rire, et ne déclarera l'œuvre du poète dénuée de toute raison ? »

les gestes – *to suit the action to the word and the word to the action*[23]. En matière d'effets tragiques, tout excès provoque immanquablement le rire.

> La même considération vaut pour les pleurs et les lamentations de la tragédie : ils ne doivent pas être forcés (*sforzati*), mais naître de la nature même du sujet ; et ils doivent être tournés de telle manière que là où il faut susciter l'étonnement, la pitié et l'horreur (*maraviglia, misericordia e horrore*), il ne suscitent pas le rire par leur inconvenance – cette inconvenance par laquelle nous ne rions pas moins devant des spectacles censés provoquer les pleurs et la douleur, tant ils manquent de mesure, que devant une farce. Dans le domaine des passions et des pleurs, il faut apporter un grand soin au choix des acteurs : qu'ils aient des gestes, des attitudes, une voix et un jeu adapté au rôle qu'ils incarnent, car tout acteur n'est pas capable de jouer tous les rôles. Il arrive souvent, quand on n'y prend suffisamment garde, que le manque de grâce et l'inertie de l'acteur fasse rire là où il faudrait pleurer, et prive son rôle de sa beauté (*decoro*). [24]

Parmi les commentateurs d'Aristote, nul n'est plus sensible à la question des effets que Castelvetro. Dans sa monumentale *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, publiée en 1570, l'exégète malmène ostensiblement Aristote, mais s'avère son plus fidèle interprète en considérant le système de la représentation à partir de sa réception, de la question du public. C'est pourquoi Castelvetro s'intéresse aux causes du rire non seulement dans la comédie, mais dans la tragédie : le comique vient alors d'un mauvais dosage des sentiments tragiques, par exemple d'un excès d'horreur. À deux reprises, le théoricien met en garde contre la tentation de l'horreur spectaculaire (comme dans la tragédie d'horreur pratiquée précisément par Cinzio), parce que l'outrance même de l'imitation l'invalide aussitôt. Le comique naît bien alors de la difformité de l'imitation et non de l'objet imité. Car les yeux, juges plus exigeants de la vraisemblance, sont plus difficilement convaincus que les oreilles, selon le lieu commun horatien. En théorie, l'argument devrait militer en faveur des spectacles violents, puisque ces derniers produisent plus d'effet qu'un simple récit ; mais en réalité, l'expérience montre qu'ils échouent la plupart du temps, en raison de l'imperfection de l'imitation. La « raison » s'oppose ainsi à « l'expérience » : un spectacle violent, qui dans son essence produit un effet parfaitement tragique, produira dans des circonstances données (à savoir l'absence d'effets spéciaux adéquats) un effet comique, c'est-à-dire un effet raté. C'est ce pragmatisme qui incite la plupart des dramaturges, en Italie puis en France, à privilégier le récit de messager ou le meurtre en voix *off* plutôt que le meurtre sur scène, qui laisse le spectateur incrédule : *incredulus odi*, disait Horace. Dans ce débat perpétuellement reconduit sur la légitimité des spectacles violents, Castelvetro prend de la hauteur et théorise la « destruction de l'effet » (*distruggimento dell'effetto*).

> Pour bien comprendre ce que dit Aristote, il faut savoir qu'il est de certaines choses, que la raison montre comme devant être d'une grande effi-

23. Ce rapprochement est suggéré par Michele Marrapodi, *Shakespeare and Renaissance Literary Theories*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 10. Shakespeare, *Hamlet*, 1604 (texte du Second Quarto), éd. David Bevington, Internet Shakespeare Editions, III, 2, l. 1865.

24. Cinzio, *op. cit.*

> cace pour produire l'effet de l'art, tandis que l'expérience montre qu'elles sont non seulement peu efficaces, mais qu'elles détruisent cet effet. Ainsi, par exemple (pour ne pas nous éloigner de l'art poétique), la raison nous montre que nous sommes plus émus par le sens de la vue que par celui de l'ouïe, et si nous voyons les choses de nos yeux que si nous les entendons raconter à nos oreilles, et que pour cette raison les poètes devraient représenter sur scène les meurtres et les spectacles horribles et les faire voir au public, puisqu'ils cherchent à tout prix à provoquer en lui la terreur et la pitié. Et pourtant, ils ne le font pas [...], car l'expérience a montré que de telles cruautés et de telles horreurs ne peuvent pas être montrées en action de manière vraisemblable, car elles font plutôt rire que pleurer, et produisent non pas un effet tragique, mais bien un effet comique. [Et si quelqu'un en doute, qu'il aille voir la représentation de la Passion de Notre Seigneur là où on la joue, et spécialement à Rome, et qu'il s'empêche de rire s'il le peut.] [25]

La dernière phrase est censurée dans l'édition baloise de 1576, sans doute par Giovanni Maria Castelvetro, fils de l'écrivain mort en 1571, pour gommer préventivement tout ce qui heurterait l'orthodoxie catholique. En effet, Ludovico Castelvetro, accusé d'hérésie, avait passé presque vingt ans à fuir l'Inquisition et n'avait échappé au bûcher que par l'exil à Genève, puis à Vienne et à Bâle, où parurent les deux éditions successives de la *Poetica* (1570 et 1576). Venant conclure le raisonnement, l'exemple des Passions mérite d'autant plus la censure qu'il est présenté comme un *a fortiori* : si quelqu'un n'a jamais ri devant des tragédies d'horreur, qu'il aille donc voir les Mystères joués pendant la Semaine sainte et qu'il tente de conjurer le fou-rire. L'actualisation rituelle de la Crucifixion est présentée comme le comble du comique, et ce spectacle ne saurait être pris au sérieux par un public habitué à voir régulièrement torturer et lyncher les criminels dans la réalité. Dès lors, la représentation d'une Passion, avec les moyens symboliques très sommaires hérités du Moyen Âge, est ravalée au statut de parodie minable et grossière.

> Il ne faut pas mettre en scène les actions difficiles à représenter, comme tuer, crucifier, pendre, martyriser, métamorphoser etc. Car ces actions, quand elles ne sont pas accomplies réellement, sont extrêmement froides, et elles font le plus souvent rire les spectateurs au lieu de les faire pleurer [tout comme, nous l'avons dit, cela se produit dans la représentation de la Passion de Notre Seigneur dans les quartiers qui observent cette coutume peu édifiante pour la population]. [26]

Le rire sanctionne une représentation inadéquate à son objet : dans la tragédie, c'est un ton inapproprié, des gestes outrés, des effets grossiers ; dans la peinture, des attitudes artificielles et des situations invraisemblables. Cependant, la démarche de Castelvetro est autrement plus subversive que ne l'étaient celles de Gilio et de Cinzio :

25. Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, Vienne, G. Stainhofer, 1570, III, 13, p. 160-161.
26. *Ibid*, IV, 3, p. 550.

d'abord, les rires des spectateurs devant les spectacles amateurs des patronages paroissiaux paraissent beaucoup plus crédibles que l'hilarité provoquée par le *Jugement dernier* de Michel-Ange et la *Canace* de Speroni ; ils ne sonnent pas comme des fictions théoriques, mais comme des témoignages historiques. Ensuite, en rapportant ces rires blasphématoires, Castelvetro passe sciemment du camp des censeurs au camp des censurés. Jouant avec le feu, il exploite jusqu'au bout l'effet boomerang du rire, que le critique avait d'abord retourné contre l'artiste pour le stigmatiser, et encourt le risque d'être lui-même traité de blasphémateur – confirmant son tropisme pour les propos sulfureux.

Si le rire du spectateur est une réaction spontanée, le rire du critique paraît à l'inverse singulièrement sophistiqué. Soucieux de contenir les forces débridées du rire médiéval, et peut-être de le recycler sous la forme inoffensive de la polémique savante, le théoricien se saisit de cette arme transgressive pour en faire une arme répressive, tout en goûtant subrepticement au plaisir de la transgression.

Bibliographie

Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele*, Vienne, G. Stainhofer, 1570.

Cinzio, Giovanni Battista Giraldi, *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo, con molte utili considerazioni circa l'arte della tragedia e d'altri poemi*, Lucques, Busdrago, 1550.

Gilio, Giovanni Andrea, *Degl'errori dei pittori circa l'istorie*, Camerino [1548], in *Trattati d'arte del Cinquecento*, éd. Paola Barocchi, Rome/Bari, Laterza, 1960-1962, t. II.

Hénin, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture, de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

Lecercle, François, *La Chimère de Zeuxis*, Tübingen, G. Narr, 1987.

Maggi, Vincenzo, et Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes*, Venise, V. Valagrisio, 1550.

Marrapodi, Michele, *Shakespeare and Renaissance Literary Theories*, Farnham, Ashgate, 2011.

Pino, Paolo, *Dialogo di pittura* [1548], in *Trattati d'arte del Cinquecento*, éd. Paola Barocchi, Rome/Bari, Laterza, 1960-1962, t. I.

Robortello, Francesco, *In librum Aristotelis De Arte poetica explicationes*, Florence, L. Torrentino, 1548.