

Rire en images à la Renaissance



THE BODY IN ART

Editor

Susanna Caviglia, *Duke University*

Editorial Board

Carolyn Dean, *University of California, Santa Cruz*

Cécile Fromont, *Yale University*

Martial Guédron, *Université de Strasbourg*

Hui-Shu Lee, *University of California, Los Angeles*

Timothy McCall, *Villanova University*

Jacqueline Musacchio, *Wellesley College*

Timon Screech, *SOAS, University of London*



Rire en images à la Renaissance

Sous la direction de Francesca Alberti et
Diane H. Bodart



BREPOLS

© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

© 2018, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

D/2018/0095/238

ISBN 978-2-503-54946-0

Printed in the EU on acid-free paper

Le colloque international *Rire en images à la Renaissance* (Paris, 7-10 mars 2012), organisé avec le soutien du Centre allemand d'histoire de l'art et du Centre d'histoire de l'art de la Renaissance, est à l'origine de cet ouvrage. Nous sommes très reconnaissantes envers Andreas Beyer et Philippe Morel pour leur aide dans la conception et la réalisation de cette rencontre. Nous tenons également à remercier Giovanni Careri, Chriscinda Henry, Eric Hold, Anna K. Huber, Susanne Kubersky-Piredda, François Lecercle, Jürgen Müller, Bertrand Prévost, David Smith, Michel Weemans, Xavier Vert, Hendrik Ziegler, pour avoir contribué à la réflexion par leur participation au colloque. Merci enfin à tous les auteurs de ce volume, ainsi qu'à Godehard Janzing pour son support éditorial et à Johan Van der Beke pour avoir accueilli ce livre aux éditions Brepols.



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

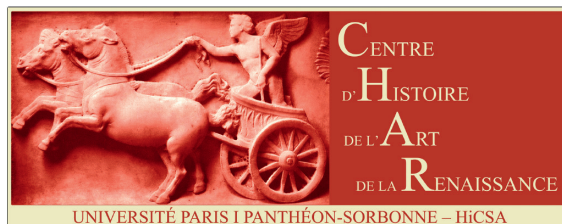


Table des matières

Préface	5
Daniel Ménager, <i>Les plaisirs du rire dans la littérature de la Renaissance</i>	

Introduction	15
Francesca Alberti, Diane H. Bodart	

I. DU GROTESQUE À LA CARICATURE, LES PROCÉDÉS DE LA DÉFORMATION COMIQUE

Bert W. Meijer, <i>Dessins grotesques et ridicules sur les supports des peintures (XIV^e-XVI^e siècles)</i>	45
Valérie Boudier, <i>Rire de la mauvaise humeur avec Bartolomeo Passerotti</i> ..	67
Diane H. Bodart, <i>Pour une proto-histoire de la caricature politique</i>	85
Sandra Cheng, <i>Ridiculous Portraits : Comic Ugliness and Early Modern Caricature</i>	117

2. PEINTURES RIDICULES

Francesco Porzio, <i>Per il linguaggio del comico figurativo : il lessico metaforico delle "pitture ridicole"</i>	129
Michel Hochmann, « <i>Des bizarreries de chat et d'autres fantaisies</i> » : <i>le chat dans les tableaux comiques de la Renaissance</i>	143
Thomas Fusenig, <i>Hans von Aachen, Laughter and Early Italian Genre Painting</i>	157
Philippe Morel, <i>Rire avec les grotesques à la Renaissance</i>	175
Malcolm Jones, <i>Facete and Befitting Pictures : Humour in the Prints and Paintings of the English Renaissance, 1550-1650</i>	193

3. LE RIRE ET SES PRATIQUES

Paolo Procaccioli, Santa Nafissa, <i>Per una tipologia della scrittura d'arte en comique</i>	229
Emmanuelle Hénin, <i>Des peintures comiques malgré elles : à propos d'une distinction de Paleotti</i>	245
Patricia Simons, <i>Dicks and Stones : Double-Sided Humour in a Maiolica Dish of 1536</i>	259
Tommaso Mozzati, <i>Ridere a bocca piena. La Compagnia del Paiuolo e le sculture di cibo</i>	275

4. RIRE DANS L'ESPACE SACRÉ

- Maurice Brock, *Quelques enfants amusants dans la peinture religieuse de Lorenzo Lotto* 291
- Angelica Tschachtli, *Un sourire qui intrigue : les expressions faciales du buste funéraire de Leonardo Salutati par Mino da Fiesole* 311
- Francesca Alberti, *Ridente Redentore. Le rire de l'Enfant-Jésus dans l'art italien de la Renaissance.* 327

5. INGEGNO : DÉTOURNEMENTS ET JEUX PARODIQUES

- José Emilio Burucúa, *Juegos de niños y conocimiento adulto en el Renacimiento europeo.* 367
- Dennis Geronimus, *Northern Exposure : Pontormo, Dürer and the Humor of the Body* 381
- Henry Keazor, *Unexplained Laughter : The Role of Humor, Wit and Laughing in the Painterly Reform of the Carracci* 415
- Elinor Myara Kelif, *Traditions burlesque et populaire du mythe de l'âge d'or chez Bruegel et Salomon* 429
- Nicola Suthor, *Bracelli's Bizzarie : A Distinctive Form of Commedia dell'Arte.* 451

Postface

- Paul Barolsky, *Smiles of Delight and Pleasures of Play in Italian Renaissance Art* 473

- Bibliographie** 483



Pour une proto-histoire de la caricature politique

à Rosa Maria

I. DEFORMIS AC DISTORTA FACIES

« Le ridicule est un défaut et une laideur (*peccatum ac deformitatem*) sans douleur, comme un visage difforme et tordu (*deformis ac distorta facies*) sans douleur ; témoin Aristote au paragraphe XXIX de la *Poétique* »¹.

La laideur physique est ridicule dit Aristote, repris en chœur par ses commentateurs à la Renaissance² : ridicule dans le sens ancien du terme, à savoir qu'elle suscite le rire. Elle est assurément l'un des principaux ressorts du rire dans les images, du moins l'un de ses ressorts les plus immédiats, susceptible de traverser les siècles. Pline l'Ancien raconte que les sculpteurs Bupalus et Athenis se moquèrent de la remarquable laideur du poète Hipponax en exposant son portrait à la risée du public³. L'image ici est d'autant plus efficace que la description de la difformité apporte un surcroît de ridicule, grâce au processus de distanciation propre à la représentation. Or, la surenchère d'une imitation excessive – *depravata imitatio* selon les termes de Cicéron – augmente encore davantage l'effet comique⁴. Ce principe, à l'œuvre dans la réflexion littéraire sur le comique au XVI^e siècle, notamment dans le *De ridiculis* de Vincenzo Maggi, sera repris pour justifier la naissance de la caricature au XVII^e siècle, dans des propos attribués à l'inventeur attitré du genre, Annibale Carracci⁵. Est-il néanmoins possible de relever des intentions de moquerie dans la représentation des défauts physiques de personnages particulièrement laids avant l'entrée officielle de la caricature dans le discours sur l'art ? Pour aborder la question, l'étude ci-présente se propose d'interroger le statut d'une œuvre particulièrement emblématique en ce sens : le portrait le plus laid du souverain le plus laid de son époque, à savoir l'empereur Charles Quint (fig. 1).

Il s'agit d'un panneau de facture flamande aujourd'hui au château de Windsor, attribué à l'entourage de Bernard van Orley ou de Jan Gossaert et habituellement daté vers

1. MAGGI, 1550 (1970), p. 302 ; HÉNIN, 2003, p. 122 et n. 25.

2. Le constat d'Aristote (*De Poetica*, V, 1), développé par Cicéron (*De oratore*, 2, 58) et Quintilien (*De institutione oratoria*, VI, 3-1), est repris à la Renaissance notamment par Giovanni Pontano (*De sermone*), Baldassare Castiglione (*Il Cortegiano*, 1528), Vincenzo Maggi (*De ridiculis*, 1550), Ludovico Castelvetro (*Poetica d'Aristotile*, 1570), B. Pino da Cagli (*Breve considerazione intorno al componimento de la comedia*, 1572) ; WEINBERG, 1970-1974 ; HÉNIN, 2003, p. 113-216 ; ALBERTI, 2015, p. 29-47, 82-92.

3. PLIN L'ANCIEN, 1981, xxxvi, 4, 12. Voir Mozzati dans ce même volume.

4. HÉNIN, 2003, p. 119-133.

5. MASSANI, 1646 (1971), p. 259-262 ; cf. PREIMESBERGER *et alii*, 1999, p. 321-336 ; HÉNIN, 2003, p. 143-161.



Fig. 1. École flamande,
Charles Quint,
c. 1520-1522, huile sur
panneau, 43 x 31 cm,
Windsor Castle, Royal
Collections

1515⁶. Charles Quint est immédiatement reconnaissable à son célèbre prognathisme, cette incroyable prééminence de la mâchoire inférieure, accompagnée d'une remarquable béance de la bouche, qu'il devait à son sang Habsbourg. La représentation de cette *deformis ac distorta facies* provoque assurément le rire du spectateur d'aujourd'hui, tant par la laideur inouïe du visage que par la surprise de découvrir qu'il est associé à cette illustre figure du pouvoir de la Renaissance, dont des images plus avantageuses sont mieux connues, notamment celles forgées par le pinceau de Titien⁷. Or, sur la base du rendu particulièrement cru du défaut physique, Oswald Rubbrecht, dans son ouvrage de 1910 sur *Les origines du type*

6. CAMPBELL, 1985, p. 129-131 n° 82.

7. BODART, 2011(a), p. 210-227, avec la bibliographie précédente.

familial de la maison de Habsbourg, comptait ce tableau au nombre des œuvres présentant de « plus sérieuses garanties d'exactitude » quant à la ressemblance physique du souverain⁸. Il l'associait au portrait de Charles Quint par Christoph Amberger (Berlin, Gemäldegalerie, 1531), également très minutieux dans sa description de la malformation congénitale, et l'opposait surtout aux nombreuses interprétations du Vecellio où les traits disgracieux de l'empereur apparaissent fort adoucis. Est-il toutefois légitime d'établir que le portrait le plus laid est le plus fidèle uniquement sur la base d'une équation entre difformité et absence de flatterie? Reprenant la comparaison entre le tableau d'Amberger et celui de l'entourage de van Orley ou Gossaert, force est de constater dans ce dernier une insistance plus marquée dans le rendu des défauts physiques. Si l'on excepte le monumental menton prognathe, dans le portrait du peintre allemand le visage de l'empereur a des traits réguliers : un nez aquilin, un regard clair, un front élevé et dégagé, déterminant une noble image de majesté. En revanche, dans le panneau du maître flamand, l'énumération des difformités ne se limite pas à la mâchoire disproportionnée et à la béance de la bouche, d'ailleurs surlignée par des lèvres charnues et vermeilles : elle inclut également l'ensemble du visage long, osseux et émacié, le grand nez busqué, les yeux globuleux au regard quelque peu hagard, le front bas écrasé par le chapeau. Cette insistance est-elle de l'ordre d'une description précise ou relève-t-elle plutôt d'une imitation par excès, d'une accentuation des traits disgracieux dans une intention de moquerie ? En d'autres termes, ce portrait de Charles Quint ne serait-il pas à rapprocher en quelque sorte de ce paradigme de la laideur ridicule en peinture qu'est *l'Affreuse duchesse* de Quentin Metsys (Londres, National Gallery, vers 1513 ; fig. 2), réalisé à une date proche dans le même contexte culturel ?

L'association est certes paradoxale, combinant un type grotesque de laideur féminine, tiré d'un modèle de Léonard⁹, et le portrait individuel d'un souverain difforme. Elle permet toutefois de souligner combien la frontière entre ces deux formes de représentation peut être incertaine. Il convient à ce propos de rappeler qu'une tradition remontant à la fin du XVII^e siècle a fait *a posteriori* de la vieille hideuse de Metsys le portrait de Marguerite de Carinthie, comtesse du Tyrol (1318-1369), dont le sobriquet *Maultasch* (littéralement « bouche-sac ») évoque à la fois la disproportion du visage et la vie dissolue, selon l'ancienne équation entre laideur physique et turpitude morale. De façon remarquable, des études récentes, tout en contestant l'ancienne identification, ont voulu reconnaître dans la difformité du modèle une pathologie déterminée : si le diagnostique pour Charles Quint est un prognathisme mandibulaire de classe III, pour la vieille de Metsys il s'agirait de la maladie de Paget, comportant un dystrophie osseuse condensée¹⁰. En vertu de l'examen médical, l'imitation excessive rebascule du côté de la description précise : Metsys aurait ainsi peint un portrait sur le vif de cette femme, tirant parti de sa laideur pathologique pour construire une image satirique de la folle vanité et de la lubricité

8. RUBBRECHT, 1910, p. 129. Suivant un ordre d'idées similaire, l'exhibition du menton dans ce portrait a été interprétée comme une expression de pouvoir ; HUGUENIN, 2012, p. 402.

9. Pour le modèle de Léonard, connu par différentes copies, dont un dessin attribué à Francesco Melzi (Windsor, Royal Collections), cf. CAROLI, 1991, n° 12492 p. 219 ; CLAYTON, 2002, n° 39, p. 90-93. Le tableau de Metsys a d'ailleurs son propre pendant historique dans le profil d'un vieil homme (New York, collection particulière) ; CAMPBELL, 2008, n° 70, p. 228-229 ; CAMPBELL, 2014, p. 446-463.

10. Jan Dequeker, « Paget's disease in a painting by Quentin Metsys », *British Medical Journal*, 299, 1989, p. 1579-1581, repris par CAMPBELL, 2014, p. 462, n. 51.



Fig. 2. Quentin Metsys,
« *L'Affreuse duchesse* »,
c. 1513, huile sur panneau,
62,4 x 42,5 cm, Londres,
National Gallery

du grand âge. Ce renversement a toutefois obligé à reconnaître l'œuvre de Metsys comme l'original dont Léonard et ses suiveurs auraient ensuite tiré leurs dessins. Or, les traits de l'*Affreuse duchesse*, ce front étroit et bombé, ce nez court, retroussé, aux narines épatées, cette bouche édentée aux lèvres rognées, ce menton relevé, et notamment cette « *beaklike upperlip* »¹¹ – cette lèvre supérieure semblable à un bec par la largeur étonnante de sa zone maxillaire –, sont des caractéristiques récurrentes dans les jeux physionomiques de Léonard, tant dans les sujets féminins que masculins¹². Ceux-ci partagent souvent un remarquable air de famille, sans que l'on puisse pour autant tous les reconduire à une énumération de pathologies déformantes. Il est vrai toutefois que le statut même des têtes de Léonard n'est pas sans poser de problèmes de définition : aujourd'hui dites *grotesques* – mais que Vasari appelait *bizarres*, tandis que Lomazzo associait ces « figures laides et monstrueuses » aux catégories sociales négatives des « vieux, vilains et vilaines difformes »¹³ –, elles conservent toute leur ambiguïté entre « plaisanteries ou monstres »¹⁴.

Par leur caractère excessif, aux limites de l'invraisemblable, nombre de ces têtes apparaissent comme de véritables condensés de difformités humaines, dans lesquels on a reconnu la quête d'une laideur idéale – *bella bruttezza* – en contrepoint de la recherche normative d'une beauté idéale, l'une et l'autre fondées sur l'étude distillée de multiples modèles naturels. Différentes sources nous donnent l'image de Léonard glanant dans les rues des physionomies singulières qu'il observait discrètement et suivait à la trace pour en mémoriser les aspects les plus marquants, parfois à l'aide d'un petit répertoire de traits physionomiques, afin de s'en servir ensuite dans son travail d'atelier¹⁵. Certes, il pouvait lui arriver de croiser sur son chemin un de ces « visages monstrueux » qui restaient facilement gravés à l'esprit, du fait de leur surprenant écart par rapport à la norme, et qui sans aucun besoin de remaniement offraient un type de belle laideur prêt à l'emploi, telle cette « *Giovannina, viso fantastico* » dont il avait noté l'adresse dans ses carnets¹⁶. Parmi certaines des têtes de Léonard relativement plus mesurées, se dissimulent vraisemblablement des visages véritables, sans que ces dessins comportent nécessairement une intention de portrait : les types de Léonard pouvaient exister et il est parfois encore possible d'apercevoir un *nutcracker* sénile, dans des profils de vieillards à la bouche édentée, au menton rejoignant le nez¹⁷ (fig. 3).

La tentation de reconnaître des portraits dans ces visages extraordinaires se fit néanmoins rapidement sentir et Vasari identifiait déjà l'une des têtes de son *Libro dei disegni*

11. GOMBRICH, 1954.

12. CLAYTON, 2002, p. 90-93, propose de reconnaître le même personnage de profil dans un autre dessin fragmentaire de Léonard (Windsor, Royal Collection).

13. VASARI, 1550, 1568 (1966-1977), IV, p. 24 ; LOMAZZO, 1584 (1973-1974), p. 315 ; *idem*, 1590 (1973-1974), p. 290.

14. GOMBRICH, 1954, p. 216. Pour le débat sur le statut des têtes de Léonard et des tentatives de classification, cf. notamment CLARK, 1968 ; MEIJER, 1988 ; CAROLI, 1991 ; KWAKKELSTEIN, 1994 ; TRUTTY-COOHILL, 1998 (a) ; TRUTTY-COOHILL 1998 (b) ; LAURENZANA, 2001, p. XIII-XXXI ; CLAYTON, 2002 ; FORCIONE, 2003.

15. Voir les descriptions de Giovanni Battista Giralaldi Cinthio, Giorgio Vasari, Giovanni Paolo Lomazzo et Giovanni Battista Armenini citées dans le répertoire de sources de KWAKKELSTEIN, 1994, p. 117-123. Pour les techniques mnémotechniques de dessin recommandées par Léonard dans son *Traité de la peinture*, cf. FORCIONE, 2003 ; BAMBACH, 2015.

16. « *De visi mostruosi non parlo, perché senza fatica si tengono a mente* » ; LEONARDO DA VINCI, 1995(b), p. 155-156 n° 286 ; « *Giovannina, viso fantastico, sta a Sca chaterina all'ospedale* » (Codice Forster II, f. 3r) ; cf. GOMBRICH, 1954, p. 201 ; FORCIONE, 2003 ; BAMBACH, 2015.

17. Cf. CLARK, 1968-1969, I, xlvii-xvix.



Fig. 3. *Joueur d'accordéon*,
photographie tirée du
magazine *Gente*, 1993

avec *Scaramuccia capitan de' Zingani*, que les historiens de l'art ont ensuite voulu associer avec le profil grotesque techniquement le plus achevé que l'on connaisse de la main du maître (Oxford, Christ Church, 0033)¹⁸. Si la possibilité de reconduire à des physionomies individuelles les feuillets aujourd'hui conservés demeure encore controversée, il est au moins un cas où Léonard paraît avoir appliqué un processus véritablement caricatural, en accentuant les irrégularités physiques d'un visage connu (Chatsworth, Devonshire Collection, 818a ; fig. 4) : celui que l'on attribuait à l'époque à Dante, sur la base d'un portrait présumé de la main de Giotto, identifiable au profil et au costume caractéristiques¹⁹. La physionomie grotesque tracée par Léonard semble transcrire dans l'excès la description des traits du poète laissée par Boccace : « son visage fut long et le nez aquilin et les yeux plutôt gros que petits, les mâchoires grandes et la lèvre inférieure avançait sur celle supérieure »²⁰.

À vrai dire, ce portrait littéraire se prêterait fort bien pour rendre compte également du visage de Charles Quint, dont les observateurs italiens avaient remarqué le visage long et émacié, le nez aquilin, et cette mâchoire inférieure si proéminente qu'elle paraissait postiche et ne pouvait se clore²¹. À l'instar des traits présumés de Dante, immédiatement

18. *Leonardo da Vinci*, 2003, p. 508-511 n° 92 ; BERRA, 2009, p. 75.

19. BERRA, 2009, p. 74-75. Au sujet de la construction du véritable portrait de Dante, cf. DIDI-HUBERMAN, 1994. Un procédé semblable pourrait avoir été appliqué dans le dessin des trois profils grotesques de poètes, dont l'association suggère l'identification avec les *Tre corone* de la poésie italienne – Dante, Pétrarque, Boccace – bien qu'aucune de ces têtes ne corresponde précisément au célèbre profil attribué à Dante ; *Leonardo da Vinci*, 2003, p. 696, RF 28744. Je remercie Alessandro Nova pour avoir attiré mon attention sur ce sujet.

20. « *Il suo volto fu longo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grande, e dal labro di sotto era quel di sopra avanzato* » ; Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, (1351-1355), cité par BERRA, 2009, p. 75.

21. La comparaison du menton de Charles Quint avec un postiche est de l'ambassadeur vénitien Gasparo Contarini (1525) ; pour les portrait littéraires de l'empereur par les observateurs italiens, cf. BODART, 2012.



Fig. 4. Leonardo da Vinci, *Tête grotesque (caricature présumée de Dante)*, plume et encre brune sur papier, retouches postérieures sur le contour de la bouche, 8,5 x 5,2 cm, Chatsworth, Devonshire Collection, 818A

identifiables car de grande notoriété, les traits tout aussi bien connus de l'empereur auraient pu fournir, mieux encore peut-être du fait de leur incroyable laideur, un beau sujet de caricature avant la lettre. Était-ce le cas du portrait de Windsor ? Cet exemple insolite, où la tension entre ressemblance et déformation soulève le problème du regard de l'historien face à l'aspect risible de la laideur, permet d'interroger la possibilité de rire par l'image de la physionomie du souverain à une époque où les procédés de la caricature n'étaient pas encore codifiés.

2. CARICATURE ET DESSIN INCULTE

Par caricature, nous entendons ici l'acception d'origine de portrait chargé – *ritrattino carico* ou *caricato* –, à savoir un portrait où le rendu de la ressemblance joue avec une accentuation des défauts physiologiques à des fins de ridicule. Il est notoire que la première occurrence du terme ne soit apparue dans le discours sur l'art que tardivement, en 1646, sous la plume de Giovanni Antonio Massani, rapportant des propos attribués à Annibale Carracci, identifié comme l'inventeur du genre²². Cette naissance tardive de la caricature soulève

22. MASSANI, 1646 (1971), p. 259-262 ; cf. POMMIER, 1998, p. 152-159 ; HÉNIN, 2003, p. 143-161 ; BERRA, 2009,

Fig. 5. Gian Lorenzo Bernini, *Caricature du pape Innocent XI*, c. 1676-1680, plume et encre sur papier, 11,4 x 18,2 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste



des interrogations fascinantes, non encore entièrement élucidées. Dans leurs études pionnières consacrées au sujet, Ernst Kris et Ernst H. Gombrich ont identifié parmi les raisons principales du problème une double résistance à la fois à la déformation du modèle et à la déformation du médium²³. Pour jouer de la physionomie d'un individu, par la distorsion de ses traits caractéristiques, pour rire sans risquer de lui porter atteinte, il fallait que l'image ait dépassé son ancienne dimension magique d'effigie, encore en acte au début de la Renaissance dans la peinture infamante. Pour jouer du médium graphique, par une régression contrôlée du trait, pour rire sans risquer de porter atteinte à l'art, il fallait que les artistes n'aient plus à revendiquer la noblesse de leur profession par la perfection du dessin. Peter Burke a aussi indiqué un déplacement des espaces et des pratiques du rire à la suite des restrictions dictées par la Contre-Réforme, quand les farces souvent violentes qui portaient directement atteinte à leur victime, comme dans la dynamique de la *beffa*, laissèrent progressivement place au jeu plus distancié de la moquerie par l'image²⁴. Or, concernant l'image du souverain, la question apparaît encore plus complexe. Il faut apparemment attendre la fin du XVII^e siècle pour que le procédé de « faire ressembler dans

p. 80-81; VERT, 2014, p. 17-37; et Cheng dans le présent volume. L'hypothèse que la première occurrence du terme caricature soit à mettre en relation avec les têtes composites de Giuseppe Arcimboldo repose sur la traduction approximative et partielle d'une lettre de l'émissaire impérial Adam Swetkowskyz à l'empereur Ferdinand I^{er}, datée du 29 mars 1563, concernant une commande à l'artiste de copies de portraits : le mot allemand *Contrafectur*, communément employé à l'époque pour désigner des portraits, est très librement rendu par l'italien *caricatura*; *Effetto Arcimboldo*, 1987, p. 60. En dépit de la réédition récente de la transcription intégrale de la lettre en allemand (STAUDINGER, 2008, p. 303-304, n° 1), et de la mise au point sur la question par DAcOSTA KAUFMANN, 2009, p. 45, 245 n. 66, l'erreur est tenace et encore présente en VERT, 2014, p. 20-23.

23. KRIS, GOMBRICH, 1952. Pour le projet de livre sur la caricature de E. Kris et E. H. Gombrich né dans le contexte des années 1930, les multiples manuscrits et publications seulement partielles, cf. ROSE, 2016. Pour les termes historiographiques du débat, cf. notamment BRAUER, WITTKOWER, 1931; HOFMAN, 1956; GOMBRICH, 1960 (1987), p. 410-443; KAENEL, 2000; BARIDON, GUÉDRON, 2006; BERRA, 2009.

24. BURKE, 1987; BURKE, 1997. Cf. aussi VERBERCKMOES, 1997.

le laid et le ridicule »²⁵ soit appliqué au visage d'un représentant de l'autorité régnante, dans le petit croquis rapide par lequel Gian Lorenzo Bernini, à la toute fin de sa vie, représenta le pape très pieux et peu ami des arts Innocent XI (Leipzig, Museum der bildenden Künste, vers 1676-1680 ; fig. 5) comme un grillon bénissant du fond de son lit. Dans l'étude fondamentale qu'il a consacrée à ce feuillet déchiré, Irving Lavin appelle en cause le contexte social extraordinaire de la cour de Rome, l'élévation du statut de l'artiste et le génie libre du vieux Bernin pour expliquer le surgissement de cette « *first true caricature* » qui nous soit parvenue d'un aussi grand personnage²⁶.

Carrache et Bernin ont certes posé des jalons fondateurs pour l'histoire de la caricature comme genre artistique autonome, mais la préhistoire de son invention est complexe, notamment du fait de l'écart entre les sources et les œuvres conservées. Des *ritrattini caricati* de Carrache, on ne connaît aucun dessin indépendant, mais uniquement des accumulations de têtes variablement déformées sur une même feuille d'étude, reprenant une pratique de dessin d'atelier aux racines lointaines²⁷. Filippo Baldinucci faisait d'ailleurs remonter les procédés caricaturaux un siècle avant Carrache, dans la Florence des années 1480. Cette remarque est généralement expliquée en référence aux expériences physionomiques de Léonard²⁸, mais elle pourrait peut-être aussi s'étendre à cet usage de croquer des têtes en guise de récréation graphique au sein des ateliers. On trouve à cette époque des figures griffonnées sur les murs des demeures d'artistes, tels que Mino da Fiesole, ainsi qu'au verso des tableaux ou en marge des fresques, un phénomène relevable à Florence mais aussi dans d'autres contextes artistiques comme celui vénitien²⁹. Leur facture n'est pas sans similarités avec le dessin inculte des milieux non artistiques, tels ces profils tracés au charbon entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle sur les murs du palais Davizzi-Davanzati à Florence³⁰. Or, ce rapprochement est d'autant plus intéressant qu'au moment de son « invention » officielle, la caricature emprunte un médium – un croquis rapide, peu soigné et peu respectueux des règles du *disegno* – qui en faisant référence au graphisme spontané des dessins d'enfant ou aux gribouillis et graffiti des mains inexpérimentées³¹, se prête à faire rire à la fois du sujet représenté et de l'art même. En ce sens, plutôt que de naissance d'un nouveau genre, il serait plus approprié de parler d'une codification par condensation de différentes formes et pratiques préexistantes du rire par l'image. Si on doit l'invention de la caricature aux Carrache – Annibale et son frère Agostino auquel sont attribués la plupart des feuillets conservés –, c'est plutôt dans le sens archéologique du terme : ils l'ont dévoilée comme pratique artistique en la faisant entrer officiellement dans le discours sur l'art.

C'est également au vu de la plus large culture visuelle du rire à laquelle les graffiti, les gribouillis et autres dessins incultes participaient pleinement, qu'il s'agirait de reconsidérer l'apparition de la caricature du souverain. La difficulté est que ce corpus d'images n'est pas véritablement quantifiable, faute de n'avoir jamais été reconnu comme

25. « Des portraits que l'on faisait ressembler dans le laid et le ridicule » expliquait, à propos des « portraits chargés » de Bernin, CHANTELOU, 1665 (2001), p. 127.

26. LAVIN, 1981 (1987) ; cf. aussi VERT, 2014.

27. BERRA, 2009, p. 88-94. Cf. aussi Cheng et Keazor dans le présent volume.

28. Filippo Baldinucci, *Lezione ... nell'Accademia della Crusca*, Florence, 1692, p. 17, cité dans BERRA, 2009, p. 73-77.

29. Cf. MEIJER, 1981 ; MEIJER, 2008 ; Meijer dans le présent volume.

30. CECCHI, 1990.

31. WITTMANN, 2004 ; et Burucúa dans le présent volume.

Oy, Ves perdida por Culpa agena
 Ha. en la Ciudad de Toledo, a 29.
 de octe de 1641 =

El Cauallero de la rilla figura
 Con cuerda con su original
 El Escen. Home Carretero.



Con lazo que ray Tolmigo o unano
 Sinorid. Alma la lga a bñis
 quenta la que da del mouno f. 10

no quier a examlanza
 que para sea triunphante
 e chegalo bastante

famogno son Calatellana
 que al a l l uen Lozanate
 como bñis Contra El m. l uagante

Fig. 6. Philippe IV et
 Olivares sous les traits de
 Don Quichotte et de Sancho
 Panza, c. 1641, plume et
 encre brune sur papier,
 caricature illustrant un
 poème satirique portugais,
 New York, Hispanic
 Society of America

un objet d'étude à part entière. Il existe assurément au moins un précédent au célèbre pape-grillon de Bernin : un dessin figurant le roi d'Espagne Philippe IV et son influent ministre le comte-duc d'Olivares, sous les traits de Don Quichotte à cheval de Rossinante et de Sancho Panza à dos d'âne (New York, The Hispanic Society of America, ; fig. 6)³². En dépit de ses maladresses, ce croquis dont le tracé ne distingue guère le tronc des cavaliers du corps de leurs montures, est efficace par sa capacité à rendre identifiables le roi prognathe et son ventripotent ministre, ainsi que leurs doubles parodiques affublés d'expressions comiques – renfrognée pour le premier, hébétée pour le second. Il est à l'évidence de la main d'un lecteur assidu de Cervantès : la disposition des figures rappelle les premiers frontispices illustrés du roman, montrant Don Quichotte partir à la conquête des moulins à vent, armé de tout point, coiffé du casque d'or de Mambrino, brandissant la lance et suivi de son fidèle acolyte³³. L'image est griffonnée à la fin d'une copie manuscrite d'un pamphlet portugais anti-castillan, *Cartel del desafío y protestacion cavalleresca de Don Quijote de la Mancha, cavallero de la triste figura en defension de sus castellanos*, daté de 1641 et publié à Lisbonne en 1642³⁴. Si le contexte suggère à première vue que le dessin moque les vellétés du roi d'Espagne et de son ministre de reconquérir le Portugal, une analyse plus précise de la relation entre le texte du pamphlet et l'image, qui est elle-même accompagnée de trois tercets, révèle que la stratégie de la satire est plus complexe et mordante.

Le pamphlet est en fait une réponse parodique à une « lettre de bataille » que le duc de Medina Sidonia, accusé d'avoir trempé dans des intrigues philo-portugaises contre son roi, avait publiée pour défier en duel le duc de Bragance, prétendant au trône lusitain, espérant ainsi racheter son honneur auprès de Philippe IV mais se couvrant en réalité de ridicule de Lisbonne jusqu'à Madrid³⁵. Dans l'écrit satirique, don Quichotte prend alors la plume pour lamenter la vile couardise non seulement du duc de Medina Sidonia mais de l'ensemble des Castillans qui, sans plus aucun respect des codes de chevalerie, ont transformé les lions et les châteaux de Castille en poules et poulailers, à la risée des Portugais. Pour défendre l'honneur de la Castille, le chevalier errant se voit obligé de défier en duel les Castillans eux-mêmes. Il déclare partir les attendre à cette fin quatre-vingt jours et quatre-vingt nuits sur le pont d'Almaraz, « sur ma Rossinante avec mon épieu (*lanzón*) et mes armes ordinaires, accompagné seulement de mon écuyer », leur proposant même de leur prêter son casque de Mambrino puisqu'aux dires des Portugais, leurs « armes ne coupent pas »³⁶. C'est ce passage précis que la caricature et ses vers, ajoutés en dernière page avec une

32. Ms. HC 397/97, f. 326 ; cf. ELLIOTT, 1992 (1986), p. 724-725 ; BODART, 2011(a), p. 265-266. Dans la réédition de son article sur Bernin et la satire sociale, I. Lavin, informé par J. H. Elliott de l'existence de ce dessin, le mentionne en note tout en le rejetant comme un ajout bien postérieur à la date du manuscrit de 1641 ; LAVIN, 2007, p. 397. Le croquis et les vers qui l'accompagnent, tracés d'une main différente mais avec une calligraphie proche de celle du manuscrit, montrent une profonde compréhension du texte et de son contexte, et une participation engagée à la critique qui y est énoncée. Ils donnent l'impression d'une réaction à vif et sont donc difficilement compréhensibles en dehors des premières années de la révolte du Portugal, avant la destitution d'Olivares en 1643.

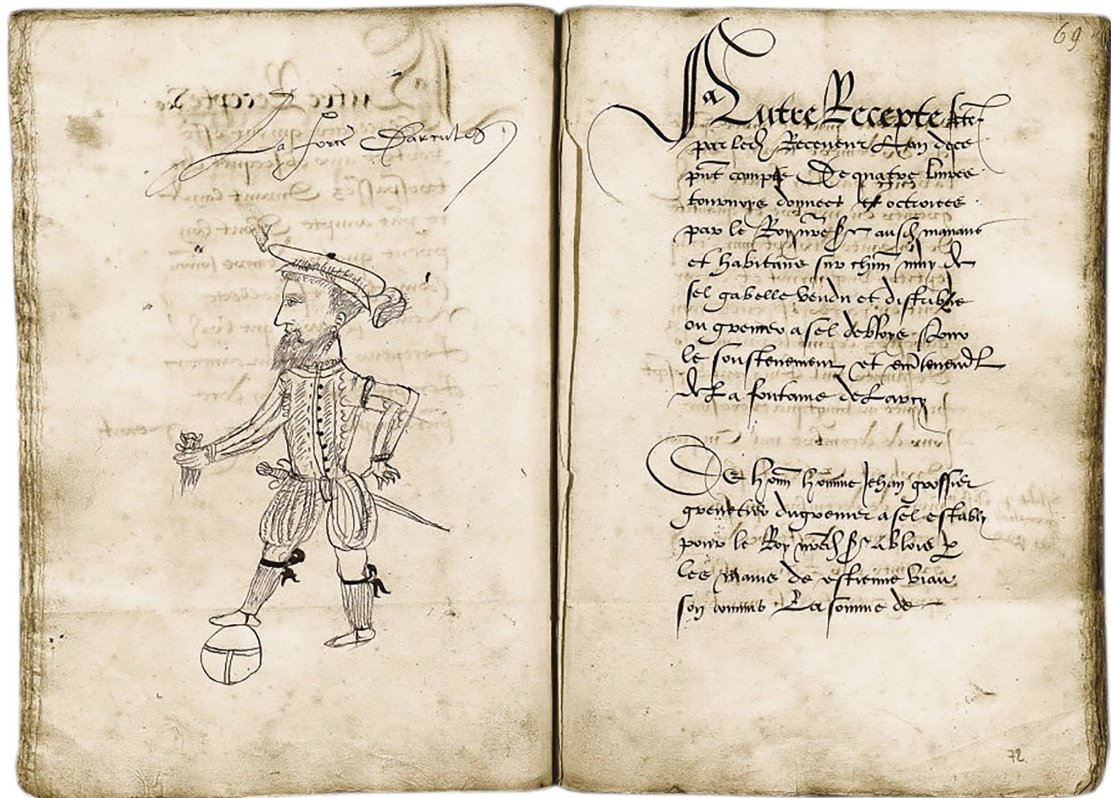
33. Par exemple le frontispice de la traduction française parue à Paris en 1618 ; HARTAU, 1987, p. 15-20 ; *Imágenes del Quijote*, 2003, p. 15-43.

34. Fac-similé in *Quixotesco cartel*, 1922.

35. GARCÍA DE ENTERRÍA, 2006 ; MONTERO REGUERA, 2011, p. 17-24.

36. « sobre mi Rocinante con mi lançon, y de mas armas ordinarias acompañado solo de mi Escudero, y si fuere Castellano el quien quisiere combatirse conmigo, le daré de ventaja mi yelmo de Mambrino, que podrá bien escusar, pues que sus armas no cortan, como de Portugal se escribe » ; *Quixotesco cartel*, 1922, p. 20.

Fig. 7. François I^{er} « La force d'arcules », c. 1539-1540, plume et encre sur papier, croquis ajouté au registre des comptes municipaux de Blois (1517-1518), Blois, Archives municipales



encre semblable mais un graphisme un peu différent, commentent plus qu'ils n'illustrent. En effet, le pamphlet n'évoque à aucun moment l'identification de Don Quichotte et de Sancho Panza avec Philippe IV et Olivares. En outre, dans l'image, le chevalier à la triste figure renonce même à son *lanzón* car, vu le peu de valeur des Castellans, « pour être triomphant/ ce pieu (*palo*) est suffisant »³⁷. Ainsi, le roi d'Espagne, plutôt que de prendre les armes pour partir à la reconquête du Portugal, est contraint à combattre ses propres sujets afin de défendre l'honneur du royaume. Cette caricature, vraisemblablement de la main d'un lecteur avisé du pamphlet, est d'autant plus mordante qu'en ces années l'ineptie militaire du souverain, tenu à l'écart des champs de bataille par son encombrant ministre, était la risée des cours étrangères et l'objet de murmures au sein de la cour de Madrid³⁸.

Dans la production non professionnelle d'images se dissimulent sans doute des exemples encore plus précoces de caricatures de souverains. C'est peut-être le cas d'un dessin figurant François I^{er} de profil, en habit de cour, un gant à la main et le pied nonchalamment posé sur le globe impérial comme s'il s'agissait d'un ballon de jeu, un attribut et une position qui évoquent les ambitions césariennes – frustrées – du roi de France (fig. 7). Le croquis, accompagné de la légende « La force d'arcules », apparaît sur une page blanche du

37. « Con la ropa que traygo los mi gobierno/ sin otras Armas salgo al disafio/ que en la flaqueza dello me confio// no quise traer mi lanza/ que para ser triunphante/ es este palo bastante/ tan moynos son ya los castellanos/ que asta el buen Rozinante/ tomo brio contra Ellos Arrogante ». Il est intéressant de remarquer que *mohino*, qui qualifie ici les Castellans, peut à la fois correspondre à l'adjectif « triste » et au substantif « mulet », c'est-à-dire le bâtard du cheval et de l'âne auquel même le bon Rossinante peut tenir tête. Je dois à Diana Carrio-Invernizzi cette précision et la clarification de certains points de la transcription.

38. ELLIOTT, 1986 (1992), p. 439-450, 582-584, 724-734.

registre des comptes municipaux de Blois pour l'année 1517-1518³⁹, où il fut inscrit à une date plus tardive. Le costume, la coiffure courte et la barbe du souverain permettent en effet de situer ce dessin vers la fin des années 1530. Il est tentant de le rapprocher du séjour de Charles Quint en France qui raviva les codes de représentation impériale dans l'image de son beau-frère et rival François I^{er}. L'empereur et le roi de France passèrent d'ailleurs à Blois sur leur route vers Fontainebleau et Paris en décembre 1539, le premier à cheval, le second en litière du fait de son mauvais état de santé⁴⁰, une défaillance peut-être moquée dans le dessin par la référence du titre à la figure puissante de l'Hercule gaulois. Le tracé du profil ne laisse aucun doute concernant l'identité du personnage et rappelle les médailles du souverain, notamment celle de Benvenuto Cellini de 1537⁴¹, par le long nez droit fort réputé, l'œil en amande, la barbe à la moustache bouclée⁴². Dans cette insistance descriptive des caractéristiques physionomiques, ainsi que dans la disproportion entre le petit corps et la grosse tête, il demeure en revanche difficile de distinguer clairement le résultat d'une intention caricaturale du fruit d'une maladresse de la main. Des caricatures pouvaient d'ailleurs naître de façon fortuite, à partir d'anonymes figures de bonshommes. Ainsi, en 1529, pendant la république florentine, un pantin tracé au charbon par un page sur le balcon du palais de la Seigneurie attira l'attention de Iacopo Gherardi parce qu'il y trouva quelque ressemblance avec le gonfalonier Niccolò Capponi, dont il était l'un des plus farouches adversaires : il lui fit ajouter une couronne, pour faire croire que le gonfalonier se faisait représenter ainsi et dénoncer ses ambitions de pouvoir absolu⁴³.

Ces quelques cas précoces de dessins incultes qui semblent jouer de la physionomie d'un souverain demeurent toutefois de l'ordre de l'exception, d'autant plus que la production professionnelle d'images ne présente guère d'exemples correspondants⁴⁴. La longue résistance que le visage du monarque paraît avoir opposé au procédé de déformation ridicule trouve peut-être ses racines dans l'aura de sacralité qui entoure la figure de l'autorité régnante ainsi que son portrait aux origines iconiques⁴⁵ : porter atteinte au visage du souverain en

39. Archives municipales de Blois, CC1, Comptes communaux, 1517-18, f. 68v. <http://archives.blois.fr/article.php?laref=67&titre=le-doc-du-mois-mars-2013>. Un autre croquis ajouté dans le registre montre une tête de femme de profil : la bouche aux lèvres particulièrement charnues suggère qu'il pourrait s'agir d'Éléonore d'Autriche, seconde épouse de François I^{er} et sœur de Charles Quint, également présente sur l'itinéraire passant par Blois ; Archives municipales de Blois, CC1, Comptes communaux, 1517-18, f. 63r.

40. KNECHT, 2002, p. 153-170. Sur l'état de santé préoccupant de François I^{er} durant cette période, cf. PAILLARD, 1875.

41. Pour les médailles de François I^{er}, cf. COX-REARICK, 1995, p. 3-24 ; MANSFIELD, 2016, p. 18-24.

42. D'après Bonaventure des Périers, valet de chambre de Marguerite de Navarre, « le plus beau nez » de la cour est celui de François I^{er} : « Car defait le Roy François, avec ce qu'il estoit Royal de toute façon, avoit le nez beau & long » ; DES PÉRIERS, 1558 (1980), p. 152. À propos de la connotation phallique attribuée au grand nez royal, cf. MANSFIELD, 2016, p. 60-64. Les appétits sexuels du roi, à l'origine de plusieurs de ses déboires financiers et politiques, étaient d'ailleurs bien connus : François Bonivard, dans ses *Chroniques de Genève*, raconte qu'on s'en moquait à Paris en portant en cortège sur une charrette l'effigie de son « gros membre d'homme » qui était publiquement fustigé ; cité dans CHAMPELEURY, 1880, p. 8-9.

43. « *Era nel ballatoio stato dipinto con un carbone da un donzello del palazzo la figura di un uomo : la quale veduta da Jacopo, e parendogli che la somigliassi il gonfaloniere, vi fe a studio far sopra con un carbone una corona* » ; SEGNI, 1553-1558 (1857), p. 90.

44. La proposition de WIVEL, 2013, d'identifier le profil tracé au revers du portrait présumé de Girolamo Cornaro par Titien (collection particulière) avec une caricature du pape Jules II demanderait à être davantage étayée par des éléments contextuels parce que la ressemblance avec la physionomie du pontife demeure assez vague.

45. GRABAR, 1979 (1994), p. 111-120 ; BELTING, 1990 (1998), p. 137-153.

déformant ses traits par le truchement de la représentation n'était pas sans relation avec un acte de lèse-majesté. La caricature du prince appelait inévitablement en cause une dimension politique, qui faisait passer du registre du rire à celui de la dérision et pouvait rapidement basculer vers l'infamie et la trahison. Moquer (*dileggiare*) les puissants n'était pas sans risques, rappelait Baldassare Castiglione, et enlaidir leur portrait était considéré comme un préjudice porté à leur autorité⁴⁶. Tout cela ne signifie pas que l'on ne riait pas des souverains par et dans les images à la Renaissance : on en riait bien sûr, mais sans toucher de façon explicite aux traits de leurs visages.

3. RENVERSEMENTS INCONVENANTS

Le procédé ridicule opérait plus fréquemment par glissement de registres, attribuant à la figure du souverain une position ou une action inconvenantes, selon les principes de dérision propres aux images satiriques qui connurent une grande diffusion dans le contexte des conflits politiques et religieux de l'Europe du XVI^e siècle. Celles-ci s'attaquèrent volontiers aux figures de l'autorité régnante, plus généralement sous la forme de types, mais parfois aussi en les identifiant par le nom et les traits caractérisés du visage. Les plus anciennes apparurent dans le contexte des guerres d'Italie, moquant les rapides retournements d'alliances, comme dans *Le revers du jeu des Suyses*, une gravure anonyme figurant les princes européens réunis autour d'une table pour voir le roi de France Louis XII, le doge de Venise et un Suisse jouer aux cartes le sort de la Péninsule⁴⁷. Publiée dans sa première version à Zurich vers 1514, la planche date des années où l'appui de la Confédération, au faite de sa puissance, déterminait les victoires sur les champs de bataille. Chaque personnage est identifiable grâce à une légende numérotée, mais aussi du fait d'une représentation soigneusement détaillée des physionomies et des attributs. Parmi les présents, les rôles les plus ridicules sont réservés au pape Léon X, qui examine la scène en chaussant les lunettes d'un fou, et à l'empereur Maximilien I^{er}, qui essaye quant à lui de changer les cartes sur la table. Le même principe est appliqué par Amico Aspertini, dans un beau dessin à la plume, rehaussé au lavis, qui moque la volte-face du pape Jules II, passant de la ligue de Cambrai contre Venise à la Sainte Ligue contre la France (Londres, British Museum, fig. 8)⁴⁸. Le pontife, se détournant de Louis XII, accueille sous sa chape Ferdinand d'Aragon et dévoile par ce geste une tête de Turc inscrite sur son buste, révélant ainsi « l'infidélité » qu'il porte *in pectore*. Il ne se rend pas compte que le roi d'Aragon en profite pour le détrousser de sa bourse, tandis que le roi de France lui soutire la tiare et le Saint Esprit, allusion au Concile schismatique de Pise dont le monarque avait soutenu l'ouverture en 1511. Aux extrémités de la scène, le doge de Venise Leonardo Loredan, mal en point après la défaite d'Agnadello,

46. « *Deesi ancora aver rispetto a quei che sono universalmente grati ed amati da ognuno e potenti, perché talor col dileggiar questi poria l'uom acquistarsi inimicizie pericolose. Però conveniente cosa è beffare e ridersi dei vizi collocati in persone né misere tanto che movano compassione, né tanto scelerate che paia che meritino esser condannate a pena capitale, né tanto grandi che un loro piccol sdegno possa far gran danno* » ; CASTIGLIONE, 1528 (1992), II, 46. Sur les dangers que les mauvais portraits ou les copies non autorisées pouvaient comporter pour l'image royale, cf. JOLLET, 1997, p. 47 ; BODART, 2011(a), p. 317-318.

47. KOPP, 1978 ; KAENEL, 2000, p. 86-88 ; ROSPOCHER, 2015, p. 329-336.

48. Inv. 1939,1014.148 ; cf. FAIETTI, SCAGLIETTI, 1995, p. 264-267, n° 51 ; ROSPOCHER, 2015, p. 199-203. KEMPERS, 1998, p. 15-29, 439 n° 16, propose de situer le dessin pendant la période de Carnaval, en février 1512. Pour l'image satirique du pape Jules II dans le contexte des guerres d'Italie, cf. aussi HOCHNER, 2006, p. 156-160.



Fig. 8. Amico Aspertini, *Satire de la Sainte Ligue*, c. 1511, plume et encre sur papier, rehaussé au lavis, 23,1 x 34,5 cm, Londres, British Museum

s'agenouille une béquille à la main aux pieds du pontife, alors que Maximilien I^{er}, assis sur un trophée d'armures, s'attache à déchiffrer une interminable liste, sans doute les clauses de l'accord. Les personnages sont reconnaissables par leurs symboles et leurs attributs, mais aussi par le rendu attentif de leurs physionomies, en particulier en ce qui concerne le pape, le roi de France et l'empereur. Cette violente satire anti-pontificale prend tout son sens dans la Bologne de 1511-1512, quand les Bentivoglio, seigneurs locaux et commanditaires d'Aspertini, reprirent avec fracas mais pour une année seulement la ville dont ils avaient été chassés quatre ans plus tôt par la force des armes de Jules II.

Les satires les plus féroces puisent volontiers les positions inconvenantes dans le répertoire des images infamantes. L'une des plus communes est la figure du pendu, que le Florentin Vittorio Ghiberti, descendant du plus illustre Lorenzo, employa pour représenter le pape Clément VII au lendemain du sac de Rome, alors que la République avait été restaurée à Florence et que l'armée impériale assiégeait la ville pour la rendre aux Médicis⁴⁹. La provocation était d'autant plus grande que l'artiste peignit cette image en 1529 sur le mur de la salle principale du siège du *Gonfalone lion d'oro* – la compagnie de quartier dont il était membre – qui était situé dans une maison des Médicis, celle de feu Giovanni dalle Bande Nere, jouxtant le grand palais de famille sur la via Larga. Le pape Médicis, reconnaissable par la tiare et l'habit pontifical, était figuré montant à l'échafaud, conduit par Fra Niccolò della Magna, archevêque de Capoue, et Jacopo Salviati, son parent et conseiller, officiant respectivement comme bourreau et confrère de la bonne mort, tandis que Charles Quint trônant et brandissant l'épée, prononçait la sentence capitale. Le glaive portait sur la pointe « *Amice, ad quid venisti* », les paroles du Christ à Judas au moment

49. VARCHI, 1858-1859, I, p. 238 ; cf. BURCKHARDT, 2005, p. 159 ; ORTALLI, 1979 (2015), p 101-102.

Fig. 9. Lucas Cranach
l'Ancien, *Papa dat concilium
in Germania*, gravure sur
bois, in Martin Luther,
Abbildung des Papstums,
Bâle, 1545



du baiser de trahison (Mat. 26,50). Vittorio Ghiberti faisait ici clairement référence aux peintures infamantes qui punissaient à Florence de pendaison en effigie les traîtres en délit de fuite et qui associaient à l'exécution en image le titre explicatif de la sentence : « *per traditore* ». Andrea del Sarto venait d'être chargé d'en peindre une nouvelle série sur les murs du palais de la Seigneurie, en signe de déshonneur des capitaines et citoyens qui avaient abandonné la République⁵⁰. Vingt ans plus tard, dans deux lettres à Benedetto Varchi, Giovanni Battista Busini allait revenir sur la peinture murale désormais perdue de l'héritier de Ghiberti, qu'il disait d'une qualité appréciable, Vittorio étant doué de *buon disegno*⁵¹. Il se souvenait qu'elle était née par hasard, « *una sera per baia* », au cours d'une soirée où la compagnie s'amusait à improviser une farce, mettant en scène deux ambassadeurs florentins qui se rendaient auprès de l'empereur – joué par le capitaine du *Gonfalone* Borgia del Bene – pour déclamer leurs accusations contre le pape⁵². Dans ce cadre performatif burlesque, la peinture se situait en prolongement de la saynète : elle lui apportait une conclusion en fixant par l'image la sentence impériale et son exécution.

50. Ainsi que le rapporte VASARI, 1550, 1568 (1966–1997), IV, p. 392 ; cf. ORTALLI, 1979 (2015), p. 83–86 ; ORTALLI, 2016.

51. Lettre du 27 mars 1549 : « *Vittorio Ghiberti era nobile, ma povero, ed aveva buon disegno, ed essendo in quella banda dipinse il papa assai bene, e meglio Iacopo Salviati con la tavoluccia in mano* », VARCHI, 1858–1859, I, p. 488.

52. Lettre du 8 mars 1549 : « *so bene che nacque a caso, dove essendo io presente, una sera per baia si fece due ambasciatori all'imperadore, che era il Borgia, che accusarono il papa, uno dei quali parlò a nome della città. e durò più di mezz'ora.* », VARCHI, 1858–1859, I, p. 484.



Fig. 10. Libelle infamant (Schmähbrief) de Johannes von Opperhausens contre Dietrich von Klitzing pour la garantie versée pour l'électeur de Brandebourg, 22 janvier 1550, plume et encre sur papier, rehaussé au lavis, Hannover, Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv (Celle Br. 20 Nr. 50, fol. 7)

Une autre position inconvenante empruntée aux images infamantes concerne le chevauchement de montures ignobles, telle cette truie qui sert de destrier au pape Paul III Farnèse alors que celui-ci bénit de sa main droite un étron malodorant qu'il tient de sa main gauche (fig. 9). Cette « peinture pour rire », comme la nommait Jan Sleidan⁵³, appartient à la vaste production iconographique de la propagande antagoniste de l'Allemagne de la Réforme : il s'agit en effet d'une gravure sur bois conçue par Lucas Cranach l'Ancien pour illustrer le virulent opuscule anti-pontifical de Martin Luther, *Abbildung des Bapstum*, édité à Bâle en 1545. Intitulée *Papa dat concilium in Germania*, elle est accompagnée d'une légende qui donne voix au pontife interpellant sa bête de somme – figure de l'Allemagne assujettie à Rome : « Truie, tu dois te laisser chevaucher/ Et bien éperonner les deux flancs/ Tu veux avoir un concile ?/ À sa place reçoit ma merde »⁵⁴. Si le motif rhyparographe renvoie à l'infamie de la souillure par excréments, tandis que la référence textuelle au Concile s'inscrit dans la lignée de la littérature anti-pontificale moquant les fausses velléités de réforme de l'Église de Rome, la monture porcine est une claire citation des *Schmähbriefes*⁵⁵. Dans ces lettres infamantes que les crédateurs avaient coutume d'afficher en Allemagne contre un débiteur insolvable, afin d'obtenir un recouvrement de dettes, le fautif était tourné en dérision par une représentation inconvenante. Placé sous un gibet, la corde autour du cou, à cheval d'un âne ou d'une truie, on le voyait soulever la queue de l'animal pour apposer son sceau sur l'anus de celui-ci, un geste qui déshonorait son instrument de garantie identitaire (fig. 10). Ainsi, dans l'image de Cranach, l'étron malodorant tient place de sceau déshonoré par lequel Paul III souille plus qu'il ne ratifie le Concile qui

53. SLEIDAN, 1555 (1560), f. 256.

54. LUTHER, 1997, p. 140 ; cf. SCRIBNER, 1981 (1994), p. 79-84.

55. LENTZ, 2004 ; NICCOLI, 2005, p. 96-127 ; MEYER, 2009 ; BREDEKAMP, 2010 (2015), p. 157-163 ; ORTALLI, 2016.



Fig. 11. *La vache des Flandres*,
c. 1630 (d'après un original
de 1583), huile sur panneau,
52 x 67 cm, Amsterdam,
Rijksmuseum

devait s'ouvrir à Trente en décembre 1545. Dans l'économie de l'image, l'identité du pape Farnèse est précisément reconnaissable non seulement par l'habit pontifical, mais aussi par la description attentive de son profil au long nez et à la longue barbe, et à cette esquisse de sourire vaguement narquois qui pourrait paraître un détail caricatural si on ne retrouvait le même rictus dans les portraits officiels⁵⁶.

Le thème de la monture incongrue est aussi au centre de l'image de la vache des Flandres, très populaire en Angleterre pendant les années de la révolte religieuse et politique des sept Province-Unies contre le gouvernement du Roi Catholique. Dans la version la plus ancienne, connue par une copie du début du XVII^e siècle (Amsterdam, Rijksmuseum ; fig. 11), Philippe II s'acharne à chevaucher le bovin qu'il éperonne au sang et fouette d'une cravache, gesticulant de tout son corps⁵⁷. L'animal impassible n'avance pourtant point, retenu comme il est par les adversaires du souverain : Guillaume d'Orange qui tête avidement le lait de ses mamelles, les six autres membres des États-Généraux représentant les Provinces-Unies qui le tiennent par les cornes et François duc d'Anjou qui lui tire la queue et reçoit en retour une bouse infamante sur la main. Élisabeth I^{ère} d'Angleterre est la seule à voler au secours de la pauvre bête, en lui apportant une botte de foin. Les personnages sont tous portraiturés avec soin et l'effet ridicule relève des misères

56. Par exemple dans les portraits de Titien ou les bustes de Guglielmo della Porta ; cf. ZAPPERI, 1990.

57. Armada, 1988, p. 117 n° 6.13 ; TANIS, 1996 ; JONES, 2002 ; et plus récemment VROOM, 2012 qui montre comment le motif de la vache à lait connut au préalable une fortune dans le théâtre en France. Voir aussi le texte de M. Jones dans le présent volume.



Fig. 12. Pedro de Toledo – tête d'âne, gravure sur bois, frontispice de Giovanni Battista Pino, *Ragionamento sopra de l'asino*, Naples, c. 1550

qu'ils infligent à la vache à lait, ainsi que l'explique la longue inscription du tableau⁵⁸. La composition d'origine remonte à 1583, au lendemain de la retraite peu glorieuse du duc d'Anjou des Pays-Bas, quand depuis Londres l'ambassadeur espagnol Don Bernardino de Mendoza s'empressait d'informer Philippe II de l'existence d'un tableau de ce sujet⁵⁹.

Il existait assurément à la Renaissance un autre procédé de dérision du souverain qui s'en prenait directement à sa tête, sans en toucher une fois encore les traits individuels, mais agissant par substitution. Le chef du monarque contesté était remplacé par celui d'un diable ou d'un monstre censé révéler sa véritable nature. Ce stratagème fut mis au point dans le cadre de la propagande anticléricale qui fleurit, avant même la Réforme, sous le pontificat d'Alexandre VI Borgia dont la connivence avec le malin était décriée dans plusieurs libelles satiriques. Des gravures sur bois à double feuillet superposé diffusèrent une image du pape en majesté, dont l'identité était précisée par le titre plus que par la physionomie proche du type, et qui dévoilait son être véritable lorsque l'on soulevait

58. « Not longe time since I sawe a cowe/ Did Flaunders represente/ Upon whose backe King Philup rode/ As being malecontent.// The Queene of England giving hay/ Wheareon the cow did feede,/ As one that was her greatest helpe/ In her distresse and neede./ The Prince of Orange milkt the cowe/ And made his purse the payle./ The cow did shyte in Monsieur's hand/ While he did hold her tayle ».

59. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, 92, Madrid, 1888, p. 475, lettre du 2 mars 1583; cf. VROOM, 2012, p. 38, n. 11. Le thème de la vache à lait se prêta à de multiples variantes: des gravures circulant à Anvers en 1583 montraient le duc d'Anjou à cheval du bovin; VROOM, 2012, p. 38-39 n. 12; tandis qu'un tableau plus tardif (collection particulière) figure Guillaume d'Orange en train de bloquer les cornes de la bête et le duc d'Albe la trayant; TANIS, 1996, p. 155.

PORTRAIT MONSTRUEUX ET ALLEGORIQUE D'HENRI III.



Fig. 13. *Portrait monstrueux et allégorique d'Henri III*, dessin au lavis sur papier, d'après une gravure de 1589, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Qbl 1589

Les Liqueurs voulans rendre Le Roy odieux a tous ses peuples, firent de Luy ce portrait ~

la portion supérieure du papier : « *Ego sum papa* » ricanait alors un effroyable diable en soutane, aux pattes crochues et aux cornes torsadées, coiffé d'une tiare⁶⁰. Le même tour de passe-passe entre deux têtes qui se dissimulent l'une l'autre fut élaboré dans l'Allemagne réformée par Hans Reinhart l'Ancien, vers 1544, dans une médaille présentant un profil de pape au recto et un profil de cardinal au verso, devenant respectivement une tête de diable et une tête de fou quand on les retourne. Ces figures aux traits grossiers et à la bouche vulgairement ouverte ne raillent pas ici des individus particuliers mais la papauté et l'Église de Rome en général – *Ecclesiam perversa tenet faciem diaboli*, précise l'inscription à propos de l'image du pontife⁶¹. Ce stratagème fut néanmoins repris pour être appliqué à des physionomies particulières, comme devait en faire les frais le vice-roi de Naples, Pedro de Toledo, moqué comme une tête d'âne sur le frontispice du *Ragionamento sopra del'asino* de Giovanni Battista Pino (fig. 12), un écrit satirique de 1550 qui dénonçait le faste de sa cour et ses ambitions royales après la révolte de 1547⁶². Si le procédé emprunte de façon ludique à la physiognomonie, pour attribuer au vice-roi la stupidité et l'ignorance de l'âne, les traits du visage de l'homme n'ont pas ici été forcés pour construire une similitude avec

60. SCRIBNER, 1981, p. 134-135, 170 ; NICCOLI, 2005, p. 104-110 ; BARIDON, GUÉDRON, 2006, p. 21-39.

61. WINKLER, 1986, p. 9-63. L'image circulait à Trente pendant les années du Concile, NICCOLI, 2005, p. 104-110 ; un tirage récent en argent fut encore saisi en 1590 à Novara, dans les bagages de Bernard de Santrè, marchand lorrain ; *Registre du Saint-Office de Rome, années 1588-1595*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, ms. latin 8994, f. 61-74.

62. HERNANDO SÁNCHEZ, 1994, p. 12-13 ; TOSCANO, 2000. Merci à Carlos J. Hernando Sánchez de m'avoir signalé cette image et à Tobia Toscano de m'en avoir fourni la reproduction.

la morphologie de l'animal : ce sont les boucles ondoyantes de sa barbe et de ses moustaches ainsi que son étrange couvre-chef qui, une fois renversés, définissent la tête du bourricot.

Même dans la France des années de la Ligue, quand la violence des attaques portées contre la figure spécifique du roi Henri III touchait directement sa tête, la physionomie royale fut épargnée : elle fut soit associée à des inscriptions infamantes, telles que le titre de *Grand Hypocrite de France*, soit remplacée par un masque démoniaque. C'est le cas du célèbre *Portrait monstrueux et allégorique d'Henri III*, une gravure de 1589 dont on conserve aujourd'hui une copie dessinée au lavis (Paris, Bibliothèque nationale de France ; fig. 13). L'image emprunte à une marque typographique du début du XVI^e siècle la figure d'une chimère à son miroir⁶³, pour représenter le souverain comme un monstre grotesque, à la tête de lion coiffée d'une perruque, au corps de femme et à la queue de serpent, se mirant dans l'image de Machiavel. Ainsi que l'explique le commentaire rédigé postérieurement, sans doute par Pierre de l'Estoile, ce « portrait infamant » du roi résulte d'une opération physiognomonique pervertie, chaque élément du corps composite représentant les vices et les crimes du monarque. De la physionomie léonine, attribut de vaillance guerrière tempérée de magnanimité chez le prince juste⁶⁴, il ne reste dans ce cadre que la déclinaison la plus négative, cette « teste d'un lion furieux » incongrûment « couverte d'une grande perruque relevée par derrière » montrant qu'Henri III « joint au luxe, et à l'amour propre, l'audace, et l'arrogance du lion, et qu'estant d'un naturel féroce, ainsi que cet animal cruel, il ne respire que sang, et que carnage »⁶⁵.

4. RIRE ET DÉCRIRE

Le visage du souverain semble ainsi échapper à la Renaissance au processus de déformation dans l'image, si l'on excepte les déformations optiques des anamorphoses et les métamorphoses des têtes composites. Ces divertissements savants, qui jouent à dissimuler la physionomie royale – célèbre et donc facilement identifiable – sous la forme de crypto-portraits, sont toutefois dénués de dérision⁶⁶. Il faut néanmoins souligner qu'à la même époque, on n'hésitait pas à décrire les défauts physiques des souverains et même à en rire par écrit. Une victime de prédilection fut le roi de France Charles VIII, petit homme au grand nez busqué⁶⁷ : lors de la campagne d'Italie de 1494-1495, les observateurs italiens s'étonnèrent de la laideur exceptionnelle du monarque, qui ne convenait guère à un idéal héroïque⁶⁸. Ils en rapportèrent avec insistance les traits saillants, notamment la très petite taille et la difformité

63. De Geert Morthe, imprimeur à Paris, 1530, RENOUARD, 1926-1928, I, p. 259, n° 0818 ; BaTyR (Base de Typographie de la Renaissance), n° 28203 [Université de Tours, Bibliothèques Virtuelles Humanistes, en ligne].

64. MELLER, 1963 ; BODART, 2011(b).

65. Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Qbl 1509 ; cf. BLUM, 1916, p. 230-270 ; DUPRAT, 2002, p. 84-90, 112-118 ; L'ESTOILE, 2016.

66. BALTRUŠAITIS, 1984 ; DACOSTA KAUFMANN, 2009 ; MELOT, 2010.

67. En 1492, l'ambassadeur vénitien Zaccaria Contarini le décrivait en ces termes : « *piccolo e mal composto della persona, brutto di volto, che ha gli occhi grossi e bianchi e molto più atti a veder poco che assai, il naso aquilino similmente grande e grosso molto più del dovere, i labbri etiam grossi, i quali continuamente tien aperti* » ; ALBERI, 1839-1862, IV, p. 26.

68. DE FREDE, 1982.

Fig. 14. Entrée de Charles VIII à Naples, c. 1498, dessin rehaussé au lavis sur velin, in *Cronaca aragonese*, New York, Morgan Library, Ms. M.0801, f. 109r



du visage – « tout petit, bossu, le plus vilain visage qu'un homme n'ait jamais eu »⁶⁹. Le ridicule intrinsèque de cette laideur était accentué par l'usage de montures indignes d'un roi – « il chevauche des petites bêtes viles »⁷⁰, mais l'effet était encore pire quand il montait de grands destriers comme lors de son entrée à Florence : « il semblait qu'il n'était rien sur ce cheval si ce n'est une tête du fait la grandeur du gros chapeau »⁷¹. Les descriptions de la difformité de « cet homme si petit et bossu » émerveillèrent Francesco Mantegna, fils du célèbre Andrea, et stimulèrent à tel point son imagination qu'il en fit un cauchemar dont il tira ensuite un croquis pour l'envoyer à son seigneur Francesco Gonzaga le 12 octobre 1494⁷². Un tel acharnement s'explique par la réputation négative acquise par Charles VIII en Italie. Son incapacité politique, son ignorance et ses vices, considérés à l'origine des malheurs de la Péninsule, firent surgir le monstre derrière sa laideur physique. Francesco Guicciardini devait l'énoncer dans sa *Storia d'Italia* en décrivant le roi « de faible complexion et d'un corps non sain, petit par sa taille, d'aspect [...] très laid, et les autres membres proportionnés de façon à ce qu'il paraissait plus semblable à un monstre qu'à un homme »⁷³.

69. « Lo Re di Francia era lo più scontrofatto homo che viddi alli di miei, piccolino, ciamaruto, lo più brutto viso che avesse mai homo » ; Sebastiano Tedallini, *Diario Romano dal 3 maggio 1485 al 6 giugno 1524*, cité dans DE FREDE, 1982, p. 560.

70. « cavalca piccole e vile bestie » ; Giovanni Portovenieri, *Memoriale dall'anno 1494 sino al 1502*, cité dans DE FREDE, 1982, p. 559.

71. « non pareva fusse niente su quello cavallo se non un capo per la grandezza dil cappellazzo » ; Marin Sanuto, *La spedizione di Carlo VIII in Italia*, éd. R. Fulin, Venise, 1883, p. 135-136, cité dans DE FREDE, 1982, p. 560.

72. « la immaginazione et ammirazione de tanto homo piccolo et gobo fece in me sognandomi caso, dove subito levato, quello mi vene facto mando alla E. V. » ; GAYE, 1839-1840, I, p. 326-327 n° CLIX ; DE FREDE, 1982, p. 563.

73. « di complessione molto debole e di corpo non sano, di statura piccolo, di aspetto [...] bruttissimo, e l'altre membre proporzionate in modo che e' pareva più simile a mostro che a uomo » ; GUICCIARDINI, 1561 (1971), I, p. 78 ; DE FREDE, 1982, p. 550.



Fig. 15. Cavalcade solennelle de Charles VIII à Naples, c. 1498, dessin rehaussé au lavis sur velin, *Entrée de Charles VIII à Naples*, c. 1498, dessin sur papier rehaussé de couleurs, in *Cronaca aragonese*, New York, Morgan Library, Ms. M.0801, f. 112v

Une trace des moqueries qu'avait suscitées la laideur ridicule de l'honni roi de France pourrait bien se trouver dans les dessins rehaussés à l'aquarelle qui illustrent la chronique consacrée à la Naples aragonaise, de 1423 à 1498, par Melchiorre Ferraiolo (New York, Morgan Library)⁷⁴. Trois planches figurent Charles VIII pendant l'occupation française de Naples en 1495. Dans la première, consacrée à l'entrée des troupes françaises dans la ville, « *la maista de re de franza* », reconnaissable au profil de son grand nez busqué, chevauche une de ces « petites bêtes viles » dont il était coutumier : un canasson de la taille d'un âne, avec de longues oreilles, un museau simiesque et un appareil génital fortement membré⁷⁵ (fig. 14). La petitesse de Charles VIII est accentuée par les figures surdimensionnées de sa suite, gentilshommes à cheval et soldats à pied qui le dépassent tous d'une bonne tête. Il faut dire que le dessinateur, au trait rapide et efficace mais d'un talent limité, ne se soucie guère de respecter les proportions entre les figures, ni d'établir clairement leur position dans l'espace ; dans une même image, les personnages changent souvent d'échelle, les jambes s'entrecroisent et les pieds parfois se chevauchent. Toutefois, le surdimensionnement est généralement employé, même si de façon non systématique, pour accroître l'importance des figures dans l'économie de l'image, comme c'est le cas dans les feuillets dédiés aux membres de la famille d'Aragon. La comparaison de la cavalcade solennelle de Charles VIII (fig. 15) avec celle d'Alphonse II

74. Ms. M.0801; édité dans FILANGIERI, 1956. DE FREDE, 1982, p. 563, suggère déjà une intention de moquerie dans ces dessins. Cf. aussi BARRETO, 2013, p. 182-183.

75. Ms. M.0801, f. 109r; FILANGIERI, 1956, p. 128-129, n° 75.

Fig. 16. *Retraite de Charles VIII de Naples*, c. 1498, dessin rehaussé au lavis sur velin, in *Cronaca aragonese*, New York, Morgan Library, M. 801, f. 114r



d'Aragon est à ce sujet révélatrice⁷⁶. Prise de façon isolée, la représentation du « *Re de franza* » semble plus digne que la précédente : revêtu d'un grand manteau et des insignes royaux, il monte cette fois un véritable cheval et les personnages de sa suite, qui l'accompagnent à pied et tiennent le dais de majesté, sont alignés une tête plus bas que lui. Le dessinateur avait déjà employé le même schéma pour la cavalcade solennelle d'Alphonse II, où il avait cependant donné plus d'importance et de visibilité à la figure monumentale du roi de Naples en réduisant l'échelle des porteurs de dais. De cette manière, les insignes royaux – un globe en or massif et un sceptre à la pointe en forme de fleur sertie de perles remarquables – et le destrier – un « gros et très haut coursier » – que décrit la chronique, sont clairement discernables. En revanche, les porteurs de dais de Charles VIII cachent en partie sa figure : les mains du roi ne sont pas visibles et le globe se devine à peine. Le texte précise d'ailleurs que le globe était petit, le sceptre n'était qu'une « baguette », le cheval était une jument et la couronne était fleurdelisée faute d'avoir trouvé celle d'Alphonse : dans son manteau royal trop grand, le petit Charles VIII faisait figure d'usurpateur. Dans la dernière image qui lui est consacrée, le roi quitte Naples avec son armée⁷⁷ (fig. 16). La composition, un peu confuse, donne l'impression que le roi est dépourvu de destrier et monte à l'arrière du cheval d'un de ses gentilshommes. À sa suite, ses chevaliers cuirassés dans leurs armures fermées font figure de géants, surplombant sa petite personne. L'ironie de la composition est soulignée par le titre paradoxal de « *Lo gran roya de franza* » donné au monarque en retraite. Les dessins de la chronique de Ferraiolo montrent

76. Ms. M.0801, f. 103r et 112v ; FILANGIERI, 1956, p. 91-97, n° 51 (Alphonse II), p. 132-136, n° 77 (Charles VIII).

Pour le défilé du couronnement d'Alphonse II, cf. l'analyse de BARRETO, 2013, p. 268-272.

77. Ms. M.0801, f. 114r ; FILANGIERI, 1956, p. 138-139 n° 79.

pour la première fois un procédé caricatural explicitement appliqué à la figure d'un souverain et jouant de l'accentuation de ses défauts physiques, mais qui ne concerne encore que la taille de son corps, sans toucher aux traits de son visage.

Si les défauts du prince étaient amplifiés pour souligner la noirceur des vices de son âme, l'inverse pouvait advenir lorsque le souverain jouissait d'une bonne réputation. Ainsi, Laurent le Magnifique, dont la difformité du visage au teint olivâtre, à la vue courte, au nez écrasé et dépourvu d'odorat, était compensée par des proportions corporelles appréciables et par des « dons de l'âme » incomparables, incarnait l'oxymore « *gran bella persona, brutto viso* »⁷⁸. Le même principe était adopté pour décrire Charles Quint : en 1525 l'ambassadeur vénitien Gasparo Contarini livrait le diagnostic le plus cru du prognathisme de l'empereur – cette mâchoire inférieure tellement disproportionnée qu'elle paraissait un « postiche », empêchant l'occlusion de la bouche et causant des problèmes d'élocution – tout en le réabsorbant dans une image générale positive donnée par les justes proportions du corps et les mœurs vertueuses⁷⁹. Certes, au moment du sac de Rome par les troupes impériales, l'image bascula et les Italiens attribuèrent au souverain un « visage effrayant » (*volto spaventoso*), convaincus qu'il était aussi « barbare et cruel » (*barbaro ed efferato*) que ses impitoyables soldats. Avec le couronnement impérial à Bologne en 1530 et la ratification de la paix avec le pape, l'image se redressa jusqu'à estomper le défaut physique : sous la plume des observateurs italiens, Charles Quint avait désormais le visage d'un César antique et un menton « un petit peu poussé en avant (*un pochetto spinto in fuori*) qui lui apportait un je ne sais quoi de grâce (*un certo che di vaghezza*) »⁸⁰.

On n'avait toutefois pas fini de s'étonner de la laideur impériale ni même d'en rire ouvertement dans la littérature burlesque. Charles Quint, dans ses jeunes années, quand il était empreint de culture flamande et n'avait pas encore embrassé une *gravitas* plus méditerranéenne, avait d'ailleurs la réputation d'être un souverain joyeux, se délectant de la culture du rire et de ses pratiques. Il devait inspirer toute une série d'anecdotes et de bons mots dont le répertoire allait être associé à sa mémoire et connaître une fortune durable dans les territoires des anciens Pays-Bas⁸¹. Dans ce contexte se situe la *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, rédigée entre 1516 et 1527 par Francesillo de Zúñiga, bouffon de la cour d'Espagne, qui rapporte qu'à l'arrivée du futur empereur en Aragon, un paysan de Calatayud lui aurait malicieusement conseillé de clore la bouche pour se protéger de l'insolence des mouches du royaume⁸². Le jeune souverain apprécia la boutade qui jouait de sa malformation physique pour l'aviser de garder prudemment le silence face à la noblesse aragonaise et il récompensa le pauvre homme de 300 ducats. Le menton prognathe fut également moqué dans des contextes hostile à Charles Quint : en France, Antonius Arena s'en empara dans son poème macaronique moquant la désastreuse campagne de Provence en 1536, pour tourner en dérision la vaillance militaire de l'empereur qui « *de labris grossis*

78. Bartolomeo Cerretani, *Storia fino all'anno 1513*, cité par Warburg, 1999, p. 208, lequel s'interroge sur la nature mystérieuse du phénomène représenté par Laurent le Magnifique, l'homme le plus laid de son temps qui focalise la culture artistique la plus élevée ; *idem*, p. 191.

79. ALBERI, II, p. 60 ; cf. BODART, 2011(a), p. 115-120 ; BODART, 2012.

80. D'après la description du cardinal Pietro Accolti, reprise par GIOVIO, 1550-1552 (1957-1964), II, p. 54 ; cité dans BODART, 2011(a), p. 117-119.

81. VERBERCKMOES, 1999, p. 10-12.

82. ZÚÑIGA, 1981, p. 77.

multum iazando bravabat »⁸³. En Italie, dans son *Pronostico satirico* de 1534, la plume tranchante de l'Arétin déclina avec joie le défaut héréditaire en une série d'impitoyables épithètes – « *mascelle cattolice* », « *mascelle torte* », « *mascellata maestà* » – reprises par Nicolò Franco dans sa *Priapea* de 1541⁸⁴.

5. MASCELLATA MAESTÀ

Mascellata maestà – majesté "mandibulée", voilà un titre qui conviendrait à ravir au portrait de Windsor (fig. 1)! Qu'est-ce qui permet toutefois de déterminer que le tableau soit également porteur de la connotation burlesque, si ce n'est du pouvoir de dérision, de l'épithète? Dans ce panneau de 43 x 31 centimètres, d'une facture picturale appréciable par la finesse des détails, le rendu des textures et des incarnats, la laideur susceptible de provoquer le rire n'est pas le fruit d'une déformation volontaire du médium ni d'une défaillance de l'artiste, mais « naît de la chose qui est figurée », pour paraphraser Gabriele Paleotti⁸⁵. Comment évaluer cependant que l'effet de ridicule ne résulte pas uniquement d'une perception actuelle et corresponde à l'intention d'origine? Le potentiel comique de la laideur traverse certes les siècles, mais ses canons varient d'une époque à l'autre, ce qui doit mettre en garde l'historien. À titre d'exemple, un portrait de Philippe le Hardi au visage grimaçant, gravé d'après un dessin de Nicolas d'Hoeuy en 1587, laisse à première vue soupçonner par son sourire narquois, son grand nez busqué et ses sourcils arqués et froncés, une intention de ridicule (fig. 17). Le contexte de sa réalisation semble néanmoins démentir cette hypothèse, car l'estampe fait partie d'une série de quatre portraits de ducs de Bourgogne qu'Étienne Tabourot fit exécuter au peintre flamand le plus fidèlement possible, d'après les tableaux et les sculptures conservés dans la chartreuse de Champmol à Dijon, afin d'honorer la mémoire de ces princes dont circulaient alors de nombreux portraits « si difformes et disproportionnez, que l'on diroit plustost que ce sont les effigies de quelques pitauts de village, que non pas ces illustres Princes »⁸⁶. Certes, on est tenté de soupçonner une pointe d'ironie de la part du poète qui venait de composer en ces années 1580 ses ouvrages facétieux majeurs, illustrés par son portrait en « sieur Gaulard » également par Nicolas d'Hoeuy⁸⁷, si ce n'est que la série des ducs de Bourgogne était dédiée au prieur de l'ordre des Chartreux qui conservait les sépultures de ces souverains.

Un cas de figure semblable est donné par le portrait de Suleyman coiffé d'une énorme tiare exubérante, dont quatre versions similaires furent gravées à Venise entre 1532 et 1535 : le sultan au profil osseux, au long nez arqué et au cou penché, paraît ployer la tête sous le poids de ce couvre-chef disproportionné. L'histoire de cet étrange objet est bien connue : réalisé en 1532 par les joailliers vénitiens Caorlini en or, perles et pierres précieuses pour une somme astronomique, il avait été commandé pour Suleyman par son grand vizir Ibrahim Pasha. Sa forme hybride entre la tiare, la couronne et le heaume déclarait

83. ARENA, 1984, p. 137.

84. LUZIO, 1900, p. 6, 14, 26, 37, 57.

85. PALEOTTI, 1582 (1960-1962), p. 390 ; cf. Hénin dans le présent volume.

86. TABOUROT, 1587, p. 2-5 ; cf. PÄCHT, VAIVRE, 1986 ; HASKELL, 1993 (1995), p. 86.

87. Le portrait est accompagné des vers suivants « Un nez plein de rubis, une face bien large, / un beau gros œil de bœuf, le corps un peu voûté, / N'ayant jamais esté qu'en portraicture armé, / C'est de Monsieur Gaulard la veritable image » ; TABOUROT, 1585.



Fig. 17. Nicolas d'Hoey, *Philippe le Hardy, duc de Bourgogne*, estampe, in Étienne Tabourot, *Les pourtraits des quatre derniers ducs de Bourgogne, de la royale maison de Valois*, Paris, Jean Richer, 1587

l'ambition du pouvoir universel du sultan à l'adresse de l'empereur Charles Quint et du pape Clément VII⁸⁸. Pourrait-on voir dès lors dans ces gravures qui documentent avec soin le couvre-chef extravagant, une moquerie des Vénitiens à l'encontre de l'arrogante étrangeté de l'ennemi ottoman, jouant de la disproportion entre l'accoutrement bizarre et la petite tête au long nez et au cou chétif? Rien n'est moins sûr car le profil est une adaptation minutieuse d'une précédente gravure de Hieronymus Hopfer, à une époque où il était réputé difficile de se procurer à Venise une image ressemblante et récente du sultan⁸⁹. Par ailleurs, les ambassadeurs vénitiens associaient en ces années le long cou et le nez *aquilin* de Suleyman à l'image de grandeur de ce sultan certes craint par ses adversaires chrétiens mais aussi reconnu pour sa valeur militaire et politique⁹⁰. «Suleyman au nez aquilin fut libéral et guerrier» allait d'ailleurs préciser Giovanni Battista Della Porta dans son traité de physiognomonie, au chapitre consacré au nez aquilin, signe de souveraineté depuis tout temps chez les Perses⁹¹.

88. NECİPOĞLU, 1989. Je remercie Cammy Brothers pour avoir attiré mon attention sur l'aspect comique de cette gravure.

89. *Sultan's world*, 2015, p. 177-179, p. 150-161.

90. TENENTI, 1992.

91. «*Solimano [...] fu di naso adunco, guerriero e splendido*». Il mentionne également sa physionomie sous la catégorie de *volto venerabile*; DELLA PORTA, 1586 (1610), p. 96, 108.



Fig. 18. Cornelisz Metsys,
Henri VIII, 1544, estampe,
17 x 12,7 cm, Londres,
British Museum

Un ultérieur exemple est offert par un portrait d'Henri VIII gravé par Cornelis Metsys en 1544⁹² (fig. 18) : le roi d'Angleterre est représenté avec de petits yeux enfoncés et taillés en amande, de fines arcades sourcilières presque féminines, un nez tordu et camus, une bouche minuscule perdue entre de larges joues. Le menton aplati et le front étroit donnent au visage une forme de poire qui évoque inévitablement les transformations célèbres auxquelles Philippon soumit en 1832 la physionomie de Louis-Philippe⁹³. Le visage royal, privé de la structure solide et puissante des portraits de Holbein, semble prendre sous les coups du burin de Metsys un aspect mesquin et surnois. On reconnaîtrait volontiers dans cette estampe flamande l'intention de tourner en dérision le souverain Tudor, désormais ouvertement ennemi des Habsbourg, si ce n'est qu'en 1544 Metsys avait été banni d'Anvers pour hérésie et qu'il réalisa probablement sa gravure en exil en Angleterre.

Pour évaluer si un portrait qui nous semble aujourd'hui représenter un personnage d'une laideur ridicule était bien susceptible de provoquer le rire à son époque, il est dès lors nécessaire de prendre en considération son contexte de réalisation et de réception. Or, le portrait de Charles Quint à Windsor provient des collections d'Henri VIII⁹⁴ (fig. 1). Certes, à l'époque de l'exécution du tableau, les relations politiques entre les deux souverains, liés par des alliances matrimoniales, étaient encore ambiguës. Sur les murs des demeures des Tudors, le portrait de l'empereur côtoyait d'autres portraits des Habsbourg d'Autriche,

92. HIND, 2000, p. 5.

93. GOMBRICH, 1960 (1987), p. 426.

94. STARKEY, 1998, p. 239, n° 10667 : « *Item a Table withe the picture of Themperoure his doublet being cutte and a rosemarye braunche in his hand* » ; CAMPBELL, 1985, p. 129-131, n° 82.

des ducs de Bourgogne et des rois d'Espagne, c'est-à-dire des membres de la famille de Catherine d'Aragon sa tante, première et malheureuse épouse du roi d'Angleterre. Dans ce cadre dynastique, une représentation fidèle de la physionomie pourrait dès lors avoir été privilégiée. En 1514, un portrait du jeune Charles, alors âgé de quatorze ans, était d'ailleurs en possession de Marie Rose Tudor, la sœur d'Henri VIII qui lui avait été promise en épouse, et l'ambassadeur de Marguerite d'Autriche regrettait qu'il s'agît d'un « tableau où il est très mal contrefait »⁹⁵. Il serait fort tentant de reconnaître dans cette description le portrait de Windsor, d'autant plus que Charles y tient une branche de romarin, un attribut peu commun, symbole certes de mémoire et de fidélité, mais dont le terme anglais contient le prénom de la princesse et suggère un jeu de mot en gage d'amour : *rosemary* – *Mary Rose*⁹⁶. D'autres éléments iconographiques évoquent d'ailleurs une date précoce, notamment l'enseigne du chapeau à la Vierge de l'Apocalypse, un motif que l'on trouve dans les portraits de 1514-1515, avant que Charles n'accède au titre de roi d'Espagne en 1516 et choisisse alors de porter ses initiales royales couronnées⁹⁷. La chronologie du panneau demeure toutefois problématique parce que le visage du souverain n'a pas la douceur adolescente que l'on voit dans les portraits de ces années par Michel Sittow et Bernard van Orley, mais une structure osseuse qui révèle les traits plus développés d'un adulte et une phase plus mûre du prognathisme. Il se pourrait que l'œuvre soit en fait une réadaptation postérieure d'un précédent modèle de 1514, dont on conserve aussi des copies en miniature⁹⁸, mettant à jour la physionomie de celui qui était désormais un jeune empereur, en concomitance avec ses voyages à la cour d'Angleterre, en 1520 et en 1522. Lors de son second séjour, Henri VIII envisageait de lui donner la main d'une autre Marie Tudor, sa fille cette fois. Le gage d'amour du romarin pouvait encore convenir, la jeune princesse ayant également une rose associée à son prénom, cette fleur étant l'emblème des Tudors. L'entente entre les deux souverains ne devait cependant pas être de longue durée en ces années où Henri VIII cherchait à se débarrasser de Catherine d'Aragon pour épouser sa maîtresse Anne Boleyn, et la provenance même du tableau peut suggérer une hypothèse diamétralement opposée, parce que les collections d'Henri VIII comprenaient également l'un des rares portraits de souverain de l'époque dont l'aspect satirique ne laisse aucun doute.

Celui-ci figure François I^{er} et sa seconde femme Éléonore d'Autriche, la sœur de Charles Quint qu'il avait été obligé d'épouser en 1530 en application d'une clause du traité de Madrid, ratifié avec l'empereur en 1526 (Hampton Court Palace, Royal Collection ; fig. 19)⁹⁹. La présence à l'arrière plan dans l'ombre d'un fou évoque l'iconographie très populaire du couple mal assorti, et dénote une volonté de railler cette union forcée du roi de France avec la princesse Habsbourg. Cette dernière était d'ailleurs peu appréciée à la cour d'Angleterre car, en tant que nièce de Catherine d'Aragon, désormais répudiée

95. Lettre de Gérard de Plaine à Marguerite d'Autriche, du 30 juin 1514 ; *Lettres du roy Louis XII, avec plusieurs lettres, memoires & instructions écrites depuis 1504 jusques & compris 1514*, Bruxelles, François Foppens, 1712, IV, p. 335-341, 339 ; cité dans CAMPBELL, 1985, p. 131.

96. Selon le principe de formation d'un substitut par homophonie et modification ; cf. FREUD, 1905 (1988), p. 75-77.

97. HACKENBROCH, 1996, p. 214-250.

98. Au Kunsthistorisches Museum de Vienne et au Victoria & Albert Museum de Londres ; CAMPBELL, 1985, p. 130.

99. STARKEY, 1998, p. 239 n° 10639 : « *Item a Table with the pictures of the Frenche kynge the quene his wiffe and the foole standinge behynde hym* » ; cf. CAMPBELL, 1990, p. 207 et l'analyse détaillée de MANSFIELD, 2016, p. 109-123.

Fig. 19. Anonyme, *Portrait satirique de François I^{er} et Éléonore d'Autriche*, c. 1530, huile sur panneau, 70,8 x 56,4 cm, Hampton Court, Royal Collection



par Henri VIII, elle refusait de reconnaître Anne Boleyn. Outre le recours à un registre inconvenant, le tableau détourne les modèles des portraits du roi et de la reine par Joos van Cleve, pour donner à leurs traits une connotation ridicule et faire d'Éléonore, avec sa bouche ouverte hébétée et ses yeux globuleux au regard absent, la figure dupée du couple. François I^{er}, tout en l'enlaçant et en lui prenant la main, lance en effet un regard rusé de connivence au spectateur. Éléonore tient de sa main gauche un objet énigmatique, constitué d'un artichaut surmonté d'un caducée, peut-être un symbole matrimonial associant le fruit de Vénus, connu pour ses vertus aphrodisiaques, à l'attribut de la concorde. On le trouve également dans le portrait nuptial de Charles Brandon, duc de Suffolk, et Marie Rose Tudor, la sœur d'Henri VIII (Woburn Abbey, collection du duc de Bedford)¹⁰⁰, à l'apparence plus posée mais qui pourrait également dissimuler une référence au thème du couple mal assorti. En effet Marie Rose, devenue reine de France après avoir éconduit le futur empereur, avait épousé sur un coup de tête Charles Brandon, l'ami et conseiller de son frère que celui-ci lui avait envoyé en émissaire au lendemain de la mort de son mari Louis XII en 1515. En ses mains, l'artichaut et son caducée cruciforme semblent parodier le globe de souveraineté pour évoquer sa dignité déchue sacrifiée aux plaisirs de Vénus. Dans les mains de la seconde épouse malmenée de François I^{er}, cet attribut aphrodisiaque renforce en revanche davantage sa position de personnage dupé: en 1533, Marguerite de Navarre faisait savoir à Henri VIII que François I^{er} son frère avait délaissé le lit conjugal d'Éléonore depuis sept mois « parce qu'il ne la trouve plaisante à son appétit, et ne saurait

100. FISHER, 2002; MANFIELD, 2016, p. 118-122.



Fig. 20. Konrad Seusenhofer, *Heaume en tête de fou à cornes*, 1512, acier rehaussé de dorures, 48,5 x 33,5 x 37 cm, Leeds, Royal Armouries

dormir avec elle ; loin d'elle, il dort mieux que personne : elle est fort brûlante au lit, désirant d'être embrassée sans cesse »¹⁰¹.

La réunion dans les collections d'Henri VIII de ce portrait matrimonial satirique et du portrait de Charles Quint de plus parfaite laideur permet ainsi de reconsidérer l'hypothèse d'une intention de moquerie, si ce n'est de dérision de la malformation du visage impérial. Cette coïncidence laisse en effet supposer que l'ambitieux et désacralisant roi d'Angleterre aimait s'entourer de portraits ridicules de ses ennemis, choisissant sciemment pour ses appartements une représentation de l'empereur qui soulignait crûment, ou exagérait même, les célèbres défauts de sa physionomie. Dans ce contexte, la branche de *rosemary*, gage d'amour, pouvait être réinterprétée comme l'attribut du prétendant éconduit, la belle *Mary Rose* ayant refusé sa proposition de mariage – effrayée peut-être par son portrait où il était « très mal contrefait » – et sa nièce *Mary* lui ayant aussi plus tard échappé. Henri VIII n'hésitait d'ailleurs pas à donner à son propre visage des allures burlesques, comme en témoigne sa prédilection bien connue pour les mascarades, auxquelles il ne manquait pas de participer en personne, mais aussi ce véritable masque de fou qu'est le heaume à cornes de béliet de Konrad Seusenhofer, offert par son allié Maximilien I^{er} en 1514¹⁰² (Leeds, Royal Armouries ; fig. 20). Cet objet qui joue avec la physionomie du roi en lui superposant un

101. « 'Purce quil ne le trouve plesaunt a son apetyde ; nor when he doth lie with her, he cannot sleep ; and when he lieth fro her, no man sleepeth better [...] She is very hot in bed, and desireth to be too much embraced » ; lettre du duc de Norfolk à Henri VIII, 23 juin 1533, *Letters and Papers, Foreign and Domestic, Henry VIII, Volume 6, 1533*, Londres, 1882, n° 692.

102. ANGLO, 1997, p. 117-123 ; BLAIR, 1965, p. 15-20 ; *Henry VIII*, 2009, p. 166-167 n° 19.

Fig. 21. Armure pour cheval et cavalier, c. 1510-1515, dessin rehaussé au lavis, Thun-Hohenstein Album, II, Prague, Umeleckoprumyslové Muzeum v Praze, inv. n° GK11.572-A, f. 39r



visage ridicule est fort rare si ce n'est unique. Une version légèrement différente, montrant un casque en tête de fou affublé de grelots et d'oreilles d'âne, est en effet connue par un dessin d'armure pour cheval et cavalier, daté des mêmes années (fig. 21)¹⁰³. Cette étonnante typologie d'armure évoque la dimension comique qui était présente dans les tournois, notamment en période de carnaval, quand des motifs empruntés à la folie, au monde à l'envers et à la gestuelle injurieuse apparaissaient parmi les ornements des cimiers et des caparaçons, s'ils n'étaient directement gravés sur l'acier des garnitures¹⁰⁴. Toutefois, le heaume cornu d'Henri VIII est d'autant plus extraordinaire qu'il emprunte à la fois au registre des casques grotesques et à celui des masques infamants des condamnés exposés au pilori¹⁰⁵, rappelant la limite encore dangereuse et incertaine entre le rire, la dérision et l'infamie. Sa Majesté Charles Quint à la grande mâchoire, François I^{er} et Éléonore d'Autriche couple mal assorti et Henri VIII tête de fou : ces indices aussi rares que précoces d'un détournement de la physionomie des souverains vers le registre du rire révèlent ainsi une pratique singulière de l'image royale à la cour du roi d'Angleterre où furent assurément posés certains des premiers jalons de la caricature politique.

103. TERJANIAN, 2015, p. 224-225, image 74.

104. Voir notamment l'armure au geste de la *fica*, produite en 1529 par Wolfgang Grosschedel et gravée par Erhard Schön (en partie conservée au Philadelphia Museum of Art), ainsi que l'armure au cimier en figure de fou revêtue par le duc Guillaume IV de Bavière dans une joute à Munich en 1514 et illustrée dans son livre de tournois (Munich, Staatsbibliothek); LA ROCCA, 1989. Je remercie Pierre Terjanian pour avoir attiré mon attention sur la dimension comique des tournois.

105. JÄGER, 2016.