Rire en images à la Renaissance

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

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*

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

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

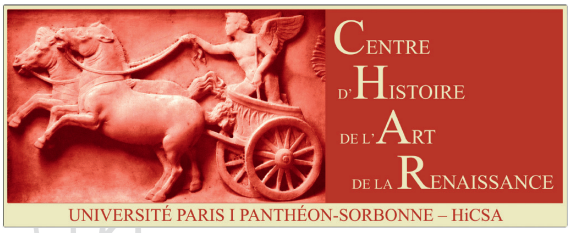
ISBN 978-2-503-54946-0

Printed in the EU on acid-free paper

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

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



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

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

Table des matières

Préface 5
Daniel Ménager, *Les plaisirs du rire dans la littérature de la Renaissance*

Introduction 15
Francesca Alberti, Diane H. Bodart

1. Du grotesque à la caricature, les procédés de la déformation comique

Bert W. Meijer, *Dessins grotesques et ridicules sur les supports des peintures (XIV^e^-XVI^e^ siècles)* 45

Valérie Boudier, *Rire de la mauvaise humeur avec Bartolomeo Passerotti* . . 67

Diane H. Bodart, *Pour une proto-histoire de la caricature politique* 85

Sandra Cheng, *Ridiculous Portraits : Comic Ugliness and Early Modern Caricature* 117

2. Peintures ridicules

Francesco Porzio, *Per il linguaggio del comico figurativo : il lessico metaforico delle "pitture ridicole"* 129

Michel Hochmann, *« Des bizarreries de chat et d'autres fantaisies » : le chat dans les tableaux comiques de la Renaissance* 143

Thomas Fusenig, *Hans von Aachen, Laughter and Early Italian Genre Painting* 157

Philippe Morel, *Rire avec les grotesques à la Renaissance* 175

Malcolm Jones, Facete and Befitting Pictures : *Humour in the Prints and Paintings of the English Renaissance, 1550-1650* 193

3. Le rire et ses pratiques

Paolo Procaccioli, Santa Nafissa. *Per una tipologia della scrittura d'arte* en comique 229

Emmanuelle Hénin, *Des peintures comiques malgré elles : à propos d'une distinction de Paleotti* 245

Patricia Simons, *Dicks and Stones : Double-Sided Humour in a Maiolica Dish of 1536* 259

Tommaso Mozzati, *Ridere a bocca piena. La Compagnia del Paiuolo e le sculture di cibo* 275

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

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, *Braccelli'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

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

FRANCESCA ALBERTI ET
DIANE H. BODART

Introduction

« Ma il giorno che la parola del Filosofo giustificasse i giochi marginali dell'immaginazione sregolata, oh allora veramente ciò che stava al margine balzerebbe nel centro, e del centro si perderebbe ogni traccia ».

Umberto Eco, *Il Nome della Rosa*, 1980

Penché à l'encadrement d'une fenêtre, dans une position plutôt étrange, un homme esquisse un drôle de sourire, laissant entrevoir ses dents. Il indique un phylactère de sa main gauche et son geste révèle furtivement sous la tunique pourpre une manche bariolée au motif de losange qui n'est autre que celle du costume d'un fou. L'inscription, apposée sur la balustrade, lui donne la parole : « laissez ce panneau fermé, ou vous verrez mes joues brunes »[1] (Liège, collections artistiques de l'Université de Liège, fig. 1). Le spectateur averti n'a qu'une envie, braver l'interdit et ouvrir le diptyque. Il découvre les raisons de l'inhabituelle position de son admoniteur : sur l'envers du tableau, dans un jeu parfait de recto-verso, celui-ci relève sa tunique pour lui montrer ses fesses (fig. 2). Dans l'encadrement de la fenêtre, les joues roses du visage ont ainsi laissé place aux joues brunes d'un postérieur boutonneux et velu, que le farceur écarte de sa main droite. La vue est d'autant plus déplaisante qu'un chardon est planté dans la culotte baissée, au contact de la peau sensible de l'entre-jambe. Par le truchement du phylactère, le farceur déculotté présente avec ironie ses excuses au spectateur pris au piège de sa propre curiosité : « Veuillez ne pas me maltraiter, car je vous avais bien prévenu auparavant »[2]. Sur le volet droit du diptyque, dans l'encadrement d'une fenêtre en tout point semblable, un bouffon fait la grimace, étirant de ses doigts ses lèvres et ses paupières, pour mieux tirer la langue et écarquiller les yeux : « Et plus nous te mettrons en garde, espèce de sale ami, et plus je te donnerai l'envie de sauter par la fenêtre »[3] – conclut la dernière inscription.

Derrière son aspect ouvertement trivial, cet étonnant diptyque, peint dans les Pays-Bas méridionaux autour de 1520[4], joue de multiples ressorts du rire et ne manque pas d'un certain raffinement dans ses procédés. Le bas-corporel est certes outrageusement

1. « *laet dit bert ghesloten hangen, oft ghy sult sien myn bruyn wangen* ». Concernant le losange comme motif indiquant dans l'image la transgression de l'ordre social, *cf.* Pastoureau, 1991, p. 24-30.
2. « *Mi te misdiene en wilt nyet syn fel, want ic u waerscoude te voren wel* ».
3. « *En deet waerscouwen vuyl scorste druyt, Ic deed u springen ter venster vuyt'* ». Nous remercions Jan Blanc pour son aide avec la traduction des trois inscriptions.
4. *Carnivalesque*, 2000, p. 10-11 ; *Foi & Bonne fortune*, 2006, p. 109-111 ; *Images of Erasmus*, 2008, p. 228, 251 ; *Carambolages*, 2016, p. 44.

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

Fig. 1 Pays-Bas méridionaux, *Diptyque satirique* (recto), c. 1520, huile sur bois, 58,8 x 44,2 cm, Liège, collections artistiques de l'Université de Liège © Musée Wittert - Collections artistiques ULiège

prédominant : le postérieur encadré en gros plan évoque l'iconographie rhyparographe développée en Europe septentrionale autour de la figure du vilain que l'on surprend souvent aux marges d'une composition, se soulageant tour à tour par l'ouverture d'une fenêtre ou accroupi dans un recoin du paysage[5]. Le fessier écarté surenchérit dans le registre de l'obscénité[6], tandis que la position inconvenante et les détails disgracieux de ce morceau d'anatomie font appel au pouvoir ridicule de la laideur physique et morale, fondement même du comique selon l'enseignement d'Aristote[7].

5. Weemans, 2008.
6. Pour les effets comiques de l'obscénité dans le champ visuel, *cf.* Roberts *et alii*, 2011, en particulier p. 207-261. Sur le motif de la présentation anale dans d'autres contextes, *cf.* Gaignebet, 1986, ch. III, vol. 1 et 2 ; Reed Kline, 2003, p. 185-198.
7. Aristote, 1980, V, 1449b 35 ; Hénin, 2003, p. 114-132.

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

Fig. 2 Pays-Bas méridionaux, *Diptyque satirique* (intérieur), c. 1520, huile sur bois, 58,8 x 44,2 cm (chaque panneau), Liège, collections artistiques de l'Université de Liège © Musée Wittert – Collections artistiques ULiège

Au postérieur exhibé par le fou, le bouffon dilatant la bouche de ses doigts répond en miroir, par un jeu de renversement entre la face et l'arrière, selon les principes du monde à l'envers[8]. Cette mimique de la Baboue, dont le procédé de défiguration rappelle l'image simiesque des *marginalia* médiévaux, est à la fois une grimace démoniaque pour faire peur et une expression de dérision[9]. Elle compte au nombre des gestes d'outrage adressés au Christ de la Passion dans l'iconographie médiévale de l'Europe septentrionale[10]. Rabelais en fait l'arme ultime de Panurge pour vaincre Thomaste au concours d'éloquence qui se clôt par cette « assez layde grimace », obtenue en mettant « les deux maistres doigtz à chascun cousté de la bouche, le retirant tant qu'il pouvoit et monstrant toutes ses dentz, et des deux poulses rabaissoit les paulpiers des yeulx bien parfondement »[11]. L'effet comique réside ici dans l'excès de déformation, principe du grotesque que l'on retrouve dans masques et mascarons : parmi les incunables de la gravure comique florentine, attribués à l'invention de l'orfèvre Baccio Baldini (1465-1480)[12], un visage réduit dans un encadrement circulaire se moque du spectateur en lui faisant la Baboue (Londres, British Museum, fig. 3).

Le diptyque flamand joue aussi des incongruités visuelles suscitées par la traduction en images des jeux du langage et des proverbes, selon un processus qui connaît une longue et riche tradition dans l'Europe septentrionale jusqu'à atteindre un épanouissement particulier dans l'œuvre de Bruegel[13]. *Qui s'y frotte s'y pique*–semble énoncer à l'adresse du spectateur l'association stridente du chardon et de la peau nue, avec de possibles variantes comme

8. Scribner, 1981 (1994), p. 149-189.
9. Bethmont-Gallerand, 2010.
10. Jones, 2002, p. 114-115.
11. Rabelais, 1532 (1955), ch. XIX, p. 258.
12. Fusenig, 1997, ch. II, fig. 2 ; *cf. Firenze e gli antichi Paesi Bassi*, 2008, p. 19 et p. 126-137, cat. 16-22.
13. Jones 2002, p. 121-143 ; Mieder, 2004 ; Gibson, 2006.

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

Fig. 3 D'après Baccio Baldini (attribué à), *Tête grotesque grimaçante faisant la Baboue*, c. 1465-1480, taille-douce, diamètre 18,2 cm, Londres, British Museum

le chardon plaît bien à l'ânon, dans un registre moquant les plaisirs les plus vils des simples d'esprit[14]. La construction même du dispositif par encadrements de fenêtres traversantes paraît faire écho à la morale de la fable du spectateur averti qui risque de *sauter par la fenêtre*, autrement dit de tomber dans le piège de la peinture.

Le diptyque procède en outre à un détournement parodique d'un format habituellement réservé au portrait de couple et de famille, mais plus communément encore à la peinture dévotionnelle, où les volets extérieurs présentent souvent une admonition morale – le crâne d'un *memento mori* par exemple – tandis que les volets intérieurs dévoilent d'une part l'image religieuse en position frontale et de l'autre la figure du donateur en prière, de profil ou de trois-quart[15]. Par son jeu de déplacements, substitutions et associations, ce diptyque burlesque attribue au fessier dévoilé une facialité centrale dans l'œuvre, suggérant une parodie dissimulée de l'icône sacrée. Un tel détournement est à considérer au sein du système de l'analogie scolastique, qui cache dans le simulacre de l'obscénité une autre voie d'accès vers Dieu et la Vérité[16] : ainsi les prototypes de l'*ostentatio anus* et de la mimique de la Baboue surgissent au sein des églises médiévales, dans les miséricordes et les accoudoirs de leurs stalles, dans les décors sculptés de leur architecture, ou encore

14. *Triomphes de carnaval*, 2004.
15. *Prayers and portraits*, 2006.
16. Boulnois, 2008, ch. IV, en particulier p. 154-157.

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

dans les marges des manuscrits enluminés. Or, dans le diptyque l'*ostentatio anus* n'est pas sans jouer du renversement des analogies formelles, physiologiques et sémantiques avec l'*ostentatio vulnerum*, c'est-à-dire la monstration de la plaie. Le peintre a minutieusement détaillé l'irritation pathologique propre à cette partie délicate du corps, que la position du chardon vient souligner par un effet haptique. Depuis Dioscoride, le chardon est traditionnellement désigné comme une plante curative pour « toutes fentes, crevasses, et fistules du fondement »[17]. Connu pour éloigner les influences maléfiques et purifier le corps, il était également associé aux souffrances endurées par le Christ de la Passion[18].

Il faut enfin considérer le contexte ludique dans lequel opère cet objet et la mécanique qui préside à son efficace : le spectateur ouvrant le diptyque au format familier est décontenancé de voir des représentations moqueuses en lieu et place des portraits de donateurs et des saintes figures. L'image le pique par surprise et suscite le rire en dévoilant sa tromperie, telle la fleur qui cache « quelque chose pointuë qui vient à piquer le nez au premier rencontre, de quoy nous rions bien fort », un exemple d'imposture bénigne mentionné par Laurent Joubert dans son *Traité du ris*[19]. Le dispositif du diptyque, par un jeu de reflets dissemblables, renvoie en dernière instance au spectateur sa propre image de voyeur berné, « car il y a bien de quoi rire, de nous voir ainsi moqués »[20].

L'objet rare qu'est ce diptyque dévoile la complexité de la question du rire dans les images de la Renaissance, tant du point de vue des représentations que des processus opératoires. *Rire en images* : le volume ci-présent entend explorer le rire dans et par les images, à savoir les formes multiples et les différentes modalités du comique dans les arts visuels à une époque où elles échappaient encore à une codification déterminée. Or, le rire était loin de se cantonner à ses représentations les plus explicites, telle la figure d'un rieur dont l'expression exerce un inévitable pouvoir empathique. Il ne se limitait pas non plus aux principes aristotéliciens du comique, fondés sur l'effet ridicule de la laideur inoffensive. Le rire était au contraire susceptible de prendre corps dans les images par des stratagèmes plus raffinés et subtils, jouant de la culture d'un public savant et averti. Le sujet demeure néanmoins délicat car il appelle en cause notre propre sensibilité au rire de cette époque. Étonnés par des éléments qui nous paraissent comiques aujourd'hui, comme l'attribut insolite d'une figure, sa position incongrue, ses traits disproportionnés, nous pouvons être amenés à rire face aux œuvres de la Renaissance, sans savoir si cet effet résulte uniquement de notre regard ou trouve ses fondements dans l'intention de l'artiste et la perception de ses contemporains. Parfois même sommes-nous dans l'incapacité de dire la raison de notre rire, le comique ayant pour part de mystère cette fragilité de ne résister guère à une explication. Or, l'histoire de l'art a fait de l'art renaissant un art essentiellement sérieux, parant ses grands héros de génies dramatiques. Le phénomène est déjà déploré dans les années 1970 par Ernst H. Gombrich, qui souligne les airs graves que se donne la discipline en associant son objet d'étude uniquement à des significations profondes[21]. Les études qui se sont dissociées de cette voie ont souvent connu une réception houleuse[22], et aujourd'hui

17. Mattioli, 1544 (1605), l. III, ch. XI, p. 257
18. Levi D'Ancona, 1977, p. 375.
19. Joubert, 1579, p. 26-27.
20. *Ibidem*.
21. Gombrich, 1976 ; *cf.* Geronimus dans le présent volume.
22. Barolsky, 1978 ; *cf.* Alberti, 2015, p. 11-12, n. 34-35.

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

encore il est nécessaire de prendre des précautions avant d'associer le nom de Léonard de Vinci au terme de ridicule – dans le sens ancien de *ce qui fait rire* – ne serait-ce que pour parler de sa pratique de dessiner des têtes « grotesques »[23]. Pourtant, à la Renaissance, l'esprit facétieux, apte à surprendre, à faire rire, était reconnu comme une preuve de talent : l'ironie, le sarcasme, la réplique prompte et mordante, étaient synonymes de vivacité intellectuelle et de capacité d'invention[24].

La question du rire ne peut guère être envisagée sans celle de l'intentionnalité : de quelle manière les artistes ont-ils cherché à faire rire ? Poursuivaient-ils un effet impérativement comique lorsqu'ils représentaient le rire ? De quoi et de qui riait leur public ? Force est de constater que pour reconnaître le rire des images à la Renaissance, un véritable travail historique est nécessaire, afin d'envisager les œuvres figuratives au sein du plus vaste cadre des conceptions et des pratiques du rire. Des recherches dans cette perspective ont désormais bien établi le champ pour d'autres périodes, notamment le Moyen Âge, où l'interdisciplinarité entre anthropologie, histoire sociale, théologie, littérature et histoire de l'art, a permis une approche globale du rire qui a pleinement intégré les images[25]. Pour la Renaissance, les études les plus abouties sont encore l'apanage de l'histoire de la littérature et de l'histoire culturelle, qui ont su montrer toute la complexité du rire et de ses manifestations sous les formes les plus diverses et même dissimulées[26]. L'histoire de l'art de la Renaissance s'est en revanche essentiellement intéressée aux expressions les plus évidentes du rire, telles que la satire et le grotesque, une approche qui demeure largement conditionnée par l'émergence au XVII^e^ siècle des catégories bien déterminées que sont la caricature et la scène de genre[27]. De ce fait, le rire dans l'art de la Renaissance peine à être reconnu comme un sujet d'étude à part entière et apparaît le plus souvent traité en marge d'études littéraires[28], ou d'ouvrages d'histoire de l'art qui contemplent des chronologies plus amples[29]. Il demeure sans doute significatif qu'aucune exposition d'envergure n'ait jamais été consacrée à ce sujet[30].

Toutefois, depuis les études fondatrices de Ernst Kris et Ernst H. Gombrich, Werner Hofmann, Paul Barolsky et Bert Meijer[31], différents auteurs ont exploré le champ du rire et du comique au-delà de ses formes les plus explicites, révélant la multiplicité de ses

23. D'après l'expérience d'une des auteures lors de la présentation d'une communication sur ce sujet au colloque *Leonardo e gli altri*, Florence, Kunsthistorisches Institut, septembre 2015.
24. Voir les lectures des *Vies* de Vasari de Barolsky, 1991 ; *idem,* 2005 ; Wallace, 2005, p. 235-243. Pour le lexique du rire, *cf.* Burke, 1997 ; Alberti, 2015, p. 16-21.
25. Baltrušaitis, 1960 ; Horowitz, Menache, 1994 ; Barasch, 1997 ; Le Goff, 1997, p. 449-55 ; *idem,* 1999, p. 1343-1356 ; Moretti, 2001 ; Braet *et alii*, 2003 ; Minois, 2000, p. 189-198 ; Röcke, Velten, 2005 ; Mosetti Casaretto, 2005 ; Mazzucco, 2007 ; Block, 2009 ; Hardwick, 2010.
26. Ménager, 1995 ; Ordine, 2009 ; concernant des études littéraires plus ponctuelles, on peut citer à titre d'exemple les travaux sur la poésie burlesque et le langage carnavalesque de Toscan, 1981 ; Bruscagli, 1986 ; Nigro, 2002 ; sur la *beffa*, Marietti, Ronchon, 1975 ; Borsellino, 1986 ; *idem,* 1989 ; Burke, 2000 ; Chiabò, Dogli, 2002 ; Rochon, 2002 ; Vert, 2012.
27. Sur la naissance de la caricature, Kris, Gombrich, 1952 ; Kaenel, 2000 ; Lavin, 2007 ; Berra, 2009; Vert, 2014 .
28. Fontes Baratto, 2005(a) ; Fontaine, 2010(a).
29. Hofmann, 1956 ; Baridon, Guédron, 2006 ; Kanz, 2007(a) ; Smith, 2012 ; Vetter-Liebenov, 2012.
30. Une récente exposition-dossier du Metropolitan Museum of Art, reprenant le titre de l'ouvrage de Paul Barolsky *Infinite Jest*, était en fait consacrée à la caricature et à la satire du XV^e^ au XIX^e^ siècles : *Infinite jest*, 2011 ; pour la période médiévale, *Seliges Lächeln*, 2012.
31. Kris, Gombrich, 1964 ; Hofmann, 1956 ; Barolsky, 1978 ; Meijer, 1971.

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

manifestations et de ses pratiques, ainsi que la pertinence et l'ampleur du sujet[32]. En l'absence d'une codification déterminée au sein d'une théorie des affects et d'une hiérarchie des genres, la mise en image du rire jouissait à la Renaissance encore d'une remarquable liberté d'expérimentation et d'invention. Le discours sur l'art englobait alors toutes les formes de représentation sur un même niveau et les intégrait dans son argumentaire général bâti pour défendre et revendiquer la noblesse des arts du dessin. L'architecture théorique de cette conception unitaire de l'art n'était pas obtenue sans tensions, contradictions, omissions, mais dans les défaillances du système, dans les entrelacs de sa pensée, la créativité artistique pouvait laisser libre cours à ses jeux facétieux. À partir de la fin du XVI^e^ siècle, la codification des genres, la distinction entre un art élevé et un art bas, allaient progressivement régler les incohérences de la théorie artistique mais aussi contribuer à canaliser, encadrer et dompter le rire en images. À la même époque, la Réforme catholique réduisait, pour mieux les contrôler, les espaces, les lieux et les rituels du rire[33].

En se focalisant principalement sur les XV^e^ et XVI^e^ siècles, à savoir la période précédant l'invention officielle de la caricature par les Carrache et la première définition de la hiérarchie des genres par Vincenzo Giustiniani[34], et en ouvrant la perspective par une dimension géographique d'envergure européenne, l'ouvrage ci-présent entend explorer un champ culturel où le rire dans et par les images opérait par des modalités extrêmement riches et variées. L'un des principaux enjeux des études ici réunies est de contribuer à la restitution des multiples ingrédients de l'alchimie du rire qui sont propres à l'image. À cette fin, la remise en contexte des objets paraît nécessaire pour saisir les procédés figuratifs et la dimension performative des pratiques du rire et comprendre comment pouvaient opérer les différentes modalités du comique en relation aux images. Une telle approche, appliquée au champ de l'histoire de l'art, permet d'appréhender le phénomène du rire à la Renaissance dans toute sa diversité et son ampleur, au-delà des catégorisations restrictives établies au XVII^e^ siècle.

La première section du livre aborde les liens qui mènent du grotesque à la caricature, par le biais des procédés de déformation. Ceux-ci peuvent concerner les pratiques de détournement du médium, comme le gribouillis ou le graffiti, qui procèdent à une simplification des traits et à une gaucherie assumée, relevant du divertissement artistique (B. W. Meijer). Les jeux de distorsion touchent plus communément les physionomies et sont souvent le fruit d'opérations ludiques et de moqueries virulentes, tout en ayant des liens avec les recherches des sciences médicales et optiques, par exemple dans les domaines de la physiognomonie et de l'anamorphose[35]. Les expérimentations de la théorie humorale dans le champ du grotesque mènent au monstrueux et au repoussant, en quête d'un effet cathartique non sans parallèle avec le théâtre comique (V. Boudier). La fascination pour la laideur physionomique prend une dimension artistique particulière avec les investigations de Léonard de Vinci et ouvre la question d'une accentuation de la déformation des traits à des fins comiques. L'application de ces procédés à des physionomies individuelles soulève

32. On songe notamment aux travaux de Ladis, 1986 ; Winkler, 1986 ; Nova, 1994 ; Emison, 1997 ; Fusenig, 1997 ; Nichols, 1999 ; Hochmann, 1998, *idem,* 2009 ; Jones, 2002 ; *idem,* 2010 ; Morel, 1997 ; Gibson, 2006 ; Porzio, 2008 ; Mozzati, 2008, *idem,* 2013 ; Simons, 2011 ; Spagnolo, 2006 ; Alberti, 2015 ; Serafini, 2015.
33. Burke, 1978 (2009) ; *idem,* 1997 ; Camporesi, 1991 ; Verberckmoes, 1999.
34. Giustiniani, c. 1618 (1981) ; Gaethgens, 2002.
35. Baltrušaitis, 1984 ; Courtine, Haroche, 1994.

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

le problème de la pratique de la caricature au sein des ateliers avant la reconnaissance de ce processus graphique comme genre artistique (S. Cheng). Par ailleurs, la résistance du visage du souverain à ce jeu de déformations révèle les tensions entre le rire et la dérision, ainsi que les dangers d'un basculement vers la satire et l'infamie (D. H. Bodart).

Pour retrouver les clés de l'effet comique, il est important de prendre en considération la topologie de la représentation du rire, souvent liée à la marge – lieu du jeu, de la divagation mais aussi du commentaire. À ce sujet les grotesques, depuis leur position marginale d'ornement, ouvrent un champ privilégié à la récréation de l'esprit, où le concours d'invention d'un lexique figuratif mettant à l'épreuve les limites de l'incongruité et de la bizarrerie, explore les multiples gradations du rire (Ph. Morel). Les renversements qui s'opèrent lorsque la marge conquiert le centre de la composition, mènent à l'émergence des *pitture ridicole*, ancêtres de la scène de genre[36]. Les *pitture ridicole* sont ainsi nommées parce que leurs sujets, tirés d'un répertoire à la fois grotesque et vulgaire, avaient pour finalité de susciter le rire. La deuxième section de l'ouvrage aborde l'origine littéraire et artistique de ce thème : le lexique comique des images, fait de renversements, détournements et inventions parodiques, n'est pas sans évoquer des parallèles avec le théâtre comique, la littérature burlesque ou les tromperies de la *beffa*, tout en développant des structures propres à la syntaxe figurative (F. Porzio). Par son attention aux menus plaisirs du quotidien, la peinture comique contribue à l'émergence de sujets à l'apparence "naturaliste", susceptibles de dissimuler des inventions savantes. Elle participe ainsi à la naissance de la peinture de genre, dans le souci d'offrir une récréation modérée, conforme à la nouvelle morale des réformes religieuses (Th. Fusenig). Certains artistes qui font du rire leur spécialité, tels Hans von Aachen ou Nicolò Frangipane, marquent une nouvelle intensification des échanges entre le Nord et le Sud des Alpes dans le domaine des drôleries. Leurs œuvres sont à rapprocher des multiples traditions folkloriques, des cultures populaires et carnavalesques, qui se cristallisent autour de certaines formulations iconographiques loufoques, telles les fantaisies avec les chats (M. Hochmann). La circulation des thèmes était assurée par une ample production d'estampes qui offrent tout un répertoire de sujets, personnages et comportements sociaux se prêtant à des traitements comiques, comme les relations entre hommes et femmes, les abus du clergé, les rivalités politiques ou la folie de la vie humaine (M. Jones).

Depuis l'étude pionnière de Mikhaïl Bakhtine, la dimension rituelle et festive du rire a été mise en évidence[37]. La troisième section du livre interroge les pratiques du rire dans différents contextes de sociabilité, reconstituant autour des images un réseau nécessaire pour saisir les détournements parodiques dont elles ont pu être l'objet. Ainsi, au sein de la convivialité des académies ou des confréries d'artistes, les objets figuratifs pris à parti sont susceptibles d'entrer en résonance avec un discours sur l'art (P. Procaccioli). L'espace confiné de ces cercles favorise la liberté d'un rire débridé, jouant de compositions savantes à double-entendre obscène ou recréant des objets érotiques à caractère comique inspirés de l'Antiquité (P. Simons). La table du banquet est l'un des lieux privilégiés de ces moments

36. Sur la relation dialectique entre marge et centre au Moyen Âge, *cf.* Camille, 1992 ; Wirth, 2009 ; Binski, 2014, p. 283-305.
37. Bakhtine, 1970 (2012).

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

de récréation inventive[38], où le goût de l'accumulation carnavalesque peut donner forme à d'étonnantes sculptures de nourriture qui suscitent autant le rire que l'émerveillement (T. Mozzati). Le rôle de l'étonnement dans la performativité du comique mérite en effet une attention particulière car l'une des grandes contributions de la Renaissance à la théorie du rire est la découverte que celui-ci, indépendamment des différents sentiments qu'il peut exprimer, est toujours lié à la surprise[39] : le rire d'entrailles médiéval laisse place au rire de trouvaille renaissant. Selon Gabriele Paleotti, les œuvres réalisées avec l'intention de faire rire doivent « *cogliere l'uomo all'improvviso* » (saisir l'homme à l'improviste), pour susciter son émerveillement et, afin de préserver leur caractère surprenant, il est préférable de les montrer rarement[40]. Cet effet de surprise échappe parfois à l'intention de l'artiste et la peinture peut être ridicule malgré elle : une longue tradition littéraire montre comment le rire sait aussi sanctionner la maladresse ou l'inconvenance du peintre, un *topos* qui sert d'argument à la critique artistique pour établir les règles de l'art en opposition à ces défaillances (E. Hénin).

Les plaisirs du rire ne sont pas uniquement réservés aux images profanes, ils débordent également dans la sphère du sacré. En dépit de sa dégradation symbolique, le rire finit contre toute attente par s'infiltrer dans certains rituels religieux, comme le rire pascal, et dans la peinture de dévotion[41]. La quatrième section du livre redimensionne la condamnation du rire que l'on considère propre à la pensée chrétienne. Le rire n'est pas seulement laissé aux sots, aux bouffons, aux pécheurs : des chérubins aux âmes bienheureuses, rires et sourires diffusent la joie mystique des élus à travers l'empyrée[42]. En contraste avec l'iconographie pathétique du Christ adulte, nombre d'images le représentent joyeux et rieur dans sa tendre enfance, annonçant la félicité du royaume des cieux (F. Alberti). Le pouvoir réjouissant des images ne se fonde pas uniquement sur la transmission des passions et l'effet empathique des expressions, mais il fait également appel à une multiplication de détails cocasses, capables parfois de révéler des vérités théologiques. Ce rôle peut être attribué aux enfants, comme dans les œuvres de Lorenzo Lotto où anges et putti, par l'écart de comportements trop terrestres, signalent au moyen d'un effet comique à la fois leur position d'admoniteur et leur vertu exemplaire d'innocence (M. Brock). Expression de la grâce et de la plénitude de l'esprit, le rire des figures célestes ne pèche pas par excès : cette retenue soulève tout particulièrement la question d'une taxinomie du rire, notamment de la distinction entre rire et sourire. L'ambiguïté de leur représentation ne peut être résolue que par l'analyse des codifications figuratives propres à un milieu historique et culturel déterminé[43]. Ainsi les mystérieux sourires des bustes funéraires exigent une interprétation contextualisée, qui peut trouver appui sur les nouveaux outils offerts par les sciences affectives (A. Tschachtli).

La culture humaniste crée un environnement idéal pour l'éclosion de la vertu

38. Beuzelin, 2007 ; Boudier, 2010 ; Goldstein, 2013 ; Bodart, Boudier, 2014.
39. Maggi, 1550 (1970), l. I, § 305 ; Fracastoro, 1546 (2008), ch. 20, v. 11-15 ; Musacchio, Cordeschi, 1985 ; Ménager, 1995, p. 38-43 ; Hénin, 2003, p. 122-125 ; Alberti, 2015, p. 74-76, 86-90.
40. Paleotti, 1582 (1960-1962), p. 390-91.
41. Au sujet du rire pascal, Jacobelli, 1991 ; Ménager, 1995, p. 142-48 ; Reinach, 1996, p. 144-145 ; concernant la peinture de dévotion, Aronberg Lavin, 1981; Burucua, 2007 ; Alberti, 2015.
42. À propos de la joie des anges et des *putti*, Morel, 2015, p. 549-61.
43. Barasch, 1997, p. 190-195 ; Alberti, 2015, p. 69-74 ; p. 93-101.

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

de l'*urbanitas*, qui amène une forme de rire plus sophistiquée, produisant des inventions savantes – *concetti, capricci, bizzarrie, ghiribizzi, scherzi* – dont l'intention est de susciter l'émerveillement et la surprise auprès d'un public averti[44]. La dernière section prend en compte les procédés du rire adressés aux *intendenti*, tels que les plaisanteries visuelles, les jeux parodiques et les renversements de motifs et de conventions artistiques. L'autodérision est une caractéristique de bien des artistes qui ne se limitent pas à plaisanter de leur propre figure et à avoir des comportements farceurs, mais qui se moquent aussi des règles de leur art. C'est ce que met en scène Giovan Francesco Caroto dans ce portrait hautement réflexif qui représente un enfant roux riant de son dessin de bonhomme (J. E. Burucúa). L'effet comique du processus de régression de l'enfantillage convoque aussi l'idéal d'une enfance de l'art, où la question de l'apprentissage se mêle à celle de la formation d'un jugement artistique[45]. Les Carrache sauront mettre en valeur les qualités spontanées du dessin enfantin et les structures mnémoniques de l'apprentissage, au moyen de rébus visuels et de jeux de caricature, pour contribuer à développer les capacités d'imitation et d'invention au sein de leur académie (H. Keazor). La représentation du rire et l'effet comique contribuent à raviver une iconographie traditionnelle et entraînent le spectateur dans un rapport ludique avec l'image, révélant l'inventivité de l'artiste. Ainsi, chez Dürer ou Pontormo, l'insertion de détails malicieux perturbe l'anatomie idéale du corps humain, sujet sérieux par excellence, rappelant par un humour corporel la nature des besoins physiologiques les plus primaires (D. Geronimus). Les principes parodiques s'emparent des iconographies célèbres, et les nobles thèmes mythologiques sont renversés par un détournement burlesque qui peut faire de l'âge d'or un pays de cocagne (E. Myara Kelif). Le rire atteint aussi de son langage paradoxal les structures sévères du dessin technique et des lois géométriques. Derrière leur drôle d'apparence, mêlant la mécanique à l'humain, les figures bizarres de Giovanni Battista Braccelli introduisent des jeux intellectuels complexes où le rire accompagne le plaisir de la compréhension (N. Suthor).

Excursus : notes sur la laideur ridicule

Du vaste phénomène du rire renaissant, dont la variété des inventions, formes et pratiques est mise en lumière par les études ici réunies, le XVII^e^ siècle ne retiendra que les manifestations principales, relevant de la laideur ridicule. Jouant de la difformité aux deux sens du terme, physique et moral, il déclassera les images comiques en sujet de genre bas. Si le rire de la Renaissance est loin d'être réductible aux effets de la laideur ridicule, celle-ci occupe néanmoins une place prépondérante dans sa culture figurative et textuelle, ainsi qu'en témoignent les théories naissantes du comique[46]. Il nous paraît dès lors nécessaire d'en parcourir les principaux éléments en préambule de cet ouvrage.

44. Ménager, 1995, ch. V ; Heuzé, Veyrard-Cosme, 2010.
45. Sur la notion de régression contrôlée, *cf.* Kris, Gombrich, 1938 (1952), p. 189-203.
46. Sur la place de la laideur dans la théorie comique, Hénin, 2003, p. 133-156, et dans la représentation, *cf.* Winkler, 1986 ; Fusenig, 1997, ch. I et II ; Secchi Tarugi, 1998 ; *Rabisch*, 1998, avec bibliographie.

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

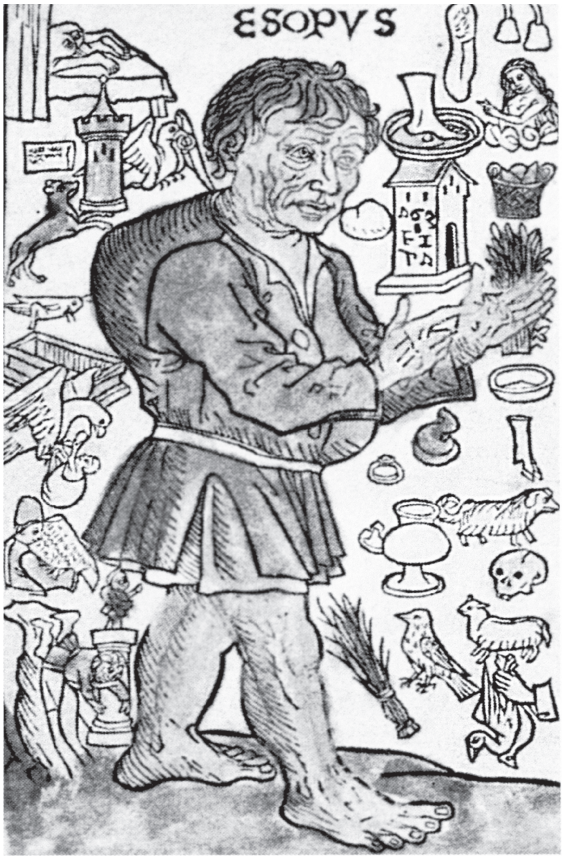


Fig. 4 *Esope*, xylographie, in Aesopus, *Vita et Fabulae*, *ante* 1489, Bâle, Jacobus Wolff de Pforzheim, folio

1. La laideur par déformation

Héritière d'une tradition antique, la Renaissance va reconnaître dans la laideur un ressort comique par excellence. Tandis que l'aspiration à la beauté idéale avait érigé en modèle la quête de la mesure et de l'harmonie associant le beau et le bien – *kalos kagathos* –, les déformations de la physionomie et les irrégularités du corps étaient couramment attribuées à des personnages ridicules et marginaux, pauvres d'esprit et socialement inférieurs. Il était facile de se moquer d'eux sans danger ni remord en faisant jouer ce qui, à partir de Platon, était défini comme un « rire de supériorité »[47]. Cette laideur était susceptible de toucher exceptionnellement des hommes illustres, tels que Socrate ressemblant à Silène ou Ésope pourvu d'un physique d'esclave, « horrible à voir, affreux, bedonnant, la tête proéminente, camus, voûté, noir, courtaud, cagneux, les bras courts, bancal, moustachu »[48] (fig. 4). Si la difformité extérieure de ces hommes d'esprit accentuait par contraste leur grandeur et leur sagesse intérieures, elle les rendaient néanmoins vulnérables à la dérision. Pline relate que le portrait du hideux Hipponax, exposé avec malice par Boupalos et Athénis, provoqua la risée du public et suscita la réaction indignée du poète qui répondit aux sculpteurs par des vers mordants[49].

47. Ordine, 2009, p. 5-9.
48. Jouanno, 2005, en particulier p. 398 ; Lavocat, 2005.
49. Pline L'Ancien, 1981, XXXVI, 11 : « *Hipponacti notabilis foeditas vultus erat ; quam ob rem imaginem eius lascivia iocorum hi proposuere ridentium circulis, quod Hipponax indignatus destrinxit amaritudinem carminum* » : voir Mozzati dans le présent volume.

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

La Renaissance partage cette perception comique de la laideur : la *ciera bizzara* (le visage bizarre) d'Ésope compte ainsi au nombre des « compositions d'allégresses et rires » recensées par Giovanni Paolo Lomazzo dans son *Trattato dell'arte della pittura*[50]. Dans le champ figuratif, certains *topoi* comiques de l'Antiquité connaissent un remarquable succès, tels les vilains et les rustres, aux traits grossiers et vulgaires, les vieillards chenus, avares et cocus, ou les femmes laides, à la peau ridée et aux seins flétris – le peintre Zeuxis lui-même n'aurait-il pas succombé en riant à la vue de ce portrait de vieille fait de son propre pinceau[51] ? La profusion de textes et d'images, ainsi que la richesse du vocabulaire utilisé pour décrire la laideur révèlent toute l'irrévérence et l'audace à l'égard de ces sujets qui alimentent l'imaginaire comique et satyrique.

Si rire des défauts physiques et physionomiques fait partie de l'expérience quotidienne, la représentation de la laideur, par le biais de jeux graphiques et de distorsions, donne à cette forme d'amusement populaire une dimension artistique. C'est-ce que remarque au milieu du XVI^e^ siècle Vincenzo Maggi, dans son commentaire de la poétique d'Aristote. En soulignant combien l'imitation augmente le pouvoir comique intrinsèque à la laideur, Maggi énonce cette capacité propre à la représentation de renouveler l'effet de surprise et d'émerveillement qui est à la base du rire. Il place ainsi le risible du côté de la rareté et du plaisir offerts par l'art plus encore que par l'objet représenté[52]. Ce glissement est important pour saisir la richesse des expériences graphiques d'artistes tels que Michel-Ange, Léonard ou Bartolomeo Passerotti dans le domaine de la déformation. Il faut toutefois préciser à ce sujet que le difforme et le monstrueux ne sont pas confinés au champ du comique. « Doit-on s'étonner que l'on trouve difficile de décider si les grotesques sont censées êtres des plaisanteries ou des monstres ? », remarque Gombrich à propos des dessins de Léonard[53]. Un même objet peut ainsi susciter tour à tour l'horreur, la peur, la compassion. Dans les pages du *Momus* de Leon Battista Alberti, l'effigie hideuse du dieu de la Stupeur provoque à la fois la fuite de brigands terrifiés et le rire effréné d'une troupe de comédiens, étonnés de découvrir l'image peu héroïque de la divinité[54].

2. Grotesque

Cet exemple témoigne de la polysémie du terme *grotesque*, employé aujourd'hui pour désigner les multiples formes et représentations de la laideur, allant de la déformation physique et physionomique au principe esthétique du « bas corporel et matériel » énoncé par Mikhaïl Bakthine[55]. Or, à la Renaissance, le grotesque était encore étroitement lié à son étymologie récente qui faisait référence aux décors fantaisistes, extravagants, défiant les

50. Lomazzo, 1584 (1973-1975), vol. 2, ch. XXXII, livre V

51. L'anecdote est racontée par Festus (II^e^ siècle Av. J-.C.) s.v. *Pictor* ; *cf.* la base de données http://www.pictorinfabula.com/ dirigée par E. Hénin, *s.v. Zeuxis mort de rire*. Voir aussi sur ces sujets, Bettella, 2005 ; Müller, 2011 ; Matthews-Grieco, 2013 ; *Buffoni, villani*, 2016.

52. Maggi, 1550 (1970), l. I, § 305 ; l. II, § 314, pour une analyse Alberti, 2015, p. 86-87 ; *cf.* aussi Cheng dans le présent volume.

53. Gombrich, 1954, p. 215-216 ; *Beautés monstres*, 2009 ; Harent, Guédron, 2010.

54. Alberti, c. 1444 (1993), l. IV, p. 238 et 243. Pour une lecture de ce passage, *cf.* Vert, 2009, p. 58-71.

55. Ainsi, on désigne couramment avec l'adjectif "grotesque" certaines têtes dessinées par Léonard, *cf. Leonardo da Vinci*, 2002.

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

Fig. 5 Cesare da Sesto, *Feuille d'études*, 1477-1523, plume et encre brune, 19,7 x 14,3 cm, New York, Morgan Library & Museum, Drawing Institute, II, [37r]

lois de la nature, découverts vers la fin du XV^e^ siècle dans les *grottes* de la *Domus Aurea* de Néron[56]. Dans ces peintures libres et cocasses où « les artistes représentaient des difformités monstrueuses nées du caprice de la nature ou de leur fantaisie extravagante »[57], les frontières entre le règne animal, végétal et humain se brouillent. La notion polymorphe du grotesque trouve ainsi son origine dans les grotesques, dont elle conservera les principes de l'excès, de la disproportion, du corps ouvert, toujours en action et en mouvement.

56. Ce lien est établi d'abord par Kayser, 1981 ; Sozzi, 1998. À ce propos, il faut souligner la distinction faite par Morel, 1997, p. 87-99, entre « grotesque » et « grotesques » : *cf.* aussi Morel dans le présent volume, et sur les grotesques, Harpham, 1982, ch. 2 ; Dacos, 1969 ; Chastel, 1988.
57. « *Per il che facevano in quelle tutte sconciature di mostri per strattezza della natura e per gricciolo e ghiribiz[z]o degli artefici* », Vasari, 1550, 1568 (1966-1997), vol 1, p. 144 ; traduction : Vasari, 1981-1989, vol. 1, p. 182.

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

Il existe une véritable continuité, fluidité et complémentarité entre ces multiples manifestations du grotesque. Une feuille d'études de Cesare da Sesto, datée du début du XVI[e] siècle, en fournit un témoignage précoce (New York, Morgan Library & Museum, Drawing Institute, II, 37 ; fig. 5)[58]. Parmi les dessins de figures classiques – Mars et Vénus, Adam et Ève – surgissent des motifs de décors de grotesques, dont le plus spectaculaire, agencé au centre de la page, sert non sans ironie de trait d'union entre les deux progéniteurs de l'humanité. Il s'agit d'un garçon au corps athlétique qui, dans une position de contorsionniste, passe la tête entre les jambes, exhibant ses fesses, son anus et ses attributs génitaux. L'artiste s'est amusé à transformer cette exposition indécente de la partie la plus bestiale du corps humain en un mascaron zoomorphe, avec vibrisses et moustaches. *Mutatis mutandis*, le troufignon est devenu la cavité du nez, le phallus et les testicules font office de langue tirée. Monstre biface, le corps montre ainsi ses deux visages : humain et animal. Au jeu graphique de cette hybridation fait écho, dans le coin gauche de la feuille, un autre type de déformation, celui d'un profil grotesque qui joue de l'excès des disproportions physiques. Le rapprochement entre cette tête et les autres figures insiste sur le contraste entre la beauté idéalisée des corps et la laideur irrégulière et discordante du visage, une opposition susceptible de dissimuler derrière l'effet comique ou ludique une recherche savante sur les transformations et les possibilités expressives du trait.

Les frontières fluctuantes du grotesque entre créatures hybrides et caricatures en germe sont au centre des expérimentations graphiques de l'Accademia della Val di Blenio, comme le montrent deux dessins de petites dimensions attribués à Aurelio Luini (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 2652). D'un côté du feuillet, un profil grotesque de l'un des membres de cette académie milanaise, le « compà Braghetogn », serrant entre ses dents un bâtonnet sur lequel un petit oiseau s'est perché, rappelle les « têtes monstrueuses » de Léonard dont Luini conservait un recueil[59]. Or, en tournant la page, le profil pivote de face et révèle le visage aux traits ornementaux du « compa' Digliagor » qui n'est autre qu'un mascaron digne d'un décor de grotesques[60]. De façon fort significative, les premiers commentateurs de Léonard souligneront ce lien entre profil *grotesque* et motif ornemental de *grotesques* : ainsi, Raphaël Trichet du Fresne écrira des têtes bizarres du maître qu'elles paraissent « pour ainsi dire caricaturées, comme des mascarons »[61].

3. Rire au corps

L'autre versant de la laideur ridicule est l'obscénité qui suscite le rire autant des hommes que des femmes de la Renaissance[62]. Ceux-ci sont particulièrement sensibles aux allusions facétieuses aux plaisirs de la chair, à l'amusement provoqué par l'exposition ou la découverte accidentelle des parties honteuses, ainsi qu'à tout ce qui fait référence plus

58. Carminati, 1994, p. 253, n° D30. Pour une analyse de quelques pages provenant du même carnet de dessins, conservé à la Morgan Library de New York, Turner, 2013.
59. Forcione, 2003.
60. *Rabisch*, 1998, p. 182, n° 34-35 ; Berra, 2009, p. 77 ; *Arcimboldo*, 2011, n, 258.
61. « *si vedono le teste de' combattenti grinzute, infocate & infuriate, con aria tanto straordinaria e stravagante, e per dir cosi caricata, e da mascarone, ch' in un medesimo tempo destano e paura e riso nell'animo de' riguardanti* », Trichet du Fresne, 1651, p. 3.
62. Borsellino, 1989.

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

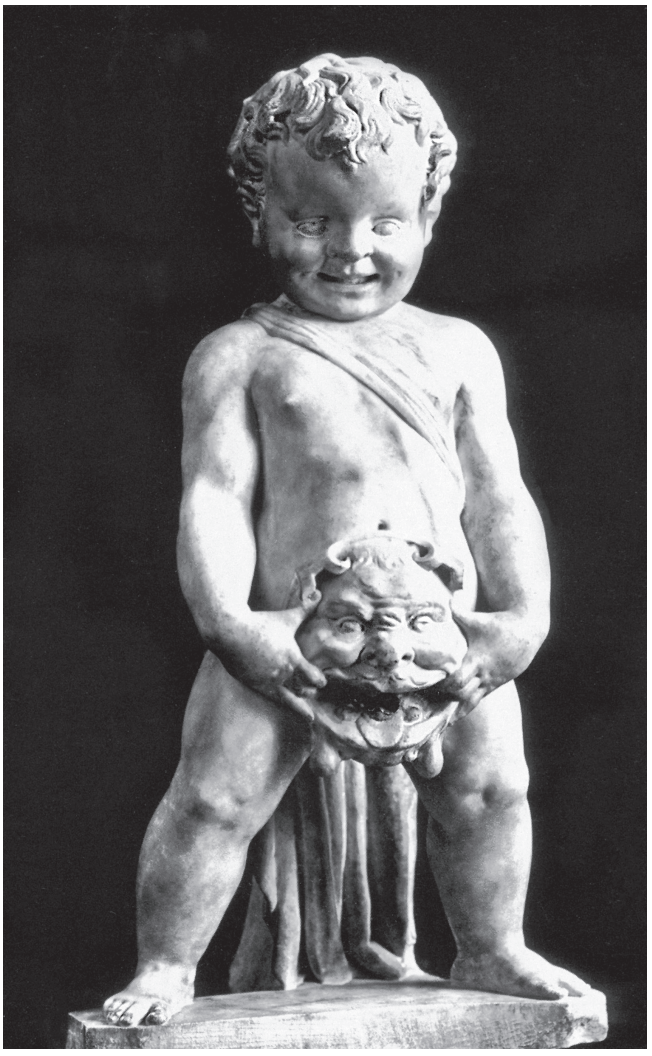


Fig. 6 Pierino da Vinci, *Puer mingens*, c. 1540, marbre, 56 cm, Arezzo, Museo nazionale d'arte medievale e moderna

ou moins explicitement au corps ouvert : ses excroissances, ses émissions, ses fluides[63]. Si un grand nombre d'images attestent ce rire grivois, ce genre d'allusions ne s'exprime pas uniquement à travers des représentations de sujets ignobles et vulgaires. En Italie, par exemple, le motif gentiment impudique du *puer mingens* (l'enfant pisseur), connaît une immense fortune grâce à son pouvoir réjouissant[64]. Il égaye les jardins aussi bien que les intérieurs, entraînant le spectateur dans un jeu ludique quand, depuis les décors plafonnants, il feint de lui uriner sur la tête. Motif érudit associé au ridicule dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*[65], le *putto* fontaine n'est pas dépourvu de tonalité moqueuse. Ainsi, l'enfant rieur de Pierino da Vinci pisse consciencieusement à travers un masque comique en guise de cache-sexe, auquel il fait faire la Baboue en lui tirant les joues (Arezzo, Museo nazionale d'arte medievale e moderna ; fig. 6)[66]. Dans le tableau épithalamique de la Vénus de Lorenzo

63. Il suffit à ce propos d'évoquer les écrits de Rabelais ou de Folengo ; pour les images *cf.* Weemans, 2008 ; Cousinié, 2011 ; Paravicini Bagliani, 2012.
64. Kanz, 2007(b) ; Oettinger, 2015.
65. Szépe, 2016, avec la bibliographie précédente.
66. D'après Vasari, il s'agirait d'une pièce de réception que le jeune Pierino da Vinci travailla « *con molta allegrezza* » ; pour une analyse de la sculpture Kusch-Arnhold, 2008 ; Lebensztejn, 2016.

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

Lotto, incontinence enfantine et jouissance sexuelle, des pulsions aussi irréfrénables que le rire, sont associées dans la figure du Cupidon rieur urinant sur sa divine mère (New York, Metropolitan Museum of Art)[67].

Les sujets les plus vils sont à même de recevoir un traitement raffiné, en particulier aux Pays-Bas où ils accompagnent l'émergence et le développement de nouveaux genres tels que la nature morte ou le paysage. Dans les peintures de Pieter Aertsen, ce contraste entre les objets représentés et la perfection de l'exécution ne va pas sans évoquer la rhétorique de l'éloge paradoxal, lieu d'investissement comique remis au goût du jour par les humanistes de l'époque[68]. Le motif rhyparographe apparaît dans les œuvres de Joachim Patinir et de Pieter Bruegel l'Ancien, dont les paysages dissimulent des petits *kaker* – des *chieurs* – en guise de signature emblématique[69]. Ces détails expriment entre autres une opposition artistique et culturelle à l'hégémonie des canons italianisants. Grâce à leur potentiel risible et subversif, ces figurines défèquant, urinant, vomissant, représentées en marge des œuvres, se font les porte-parole d'enjeux esthétiques associant, dans un processus de retournement parodique et ironique, la satisfaction des besoins naturels au processus de représentation et au travail de l'artiste.

Ces images triviales puisent leur force d'insoumission et de renversement dans le phénomène populaire du carnaval et dans la vision du monde à l'envers qui l'accompagne[70]. Si les formes les plus irrévérencieuses du rire s'expriment dans ce cadre, il ne faut cependant pas s'y tromper : la mise en valeur du bas corporel, les références scatologiques, l'abandon aux pulsions physiques et aux désirs charnels, ont aussi une dimension régénératrice que le rire partage avec le sexe. Ce pouvoir hautement vitalisant trouve son origine dans des pratiques ancestrales comme les fêtes du printemps ou les Saturnales ; rites païens durant lesquels la victoire de la vie sur la mort était saluée et commémorée par un rire rituel et une symbolique phallique rejouant la fertilité de la terre et la joie de la naissance[71].

Partout en Europe, aussi bien au Moyen Âge qu'à la Renaissance, le carnaval servait de soupape aux instincts, aux tensions, aux mouvements les plus violents, canalisant ainsi toute atteinte à la structure sociale. Il impliquait un temps de suspension des normes et des règles, tout comme la Fête des Fous ou la Fête de l'Âne offraient aux moines novices un moment pour se relâcher de la rigueur de la discipline. Les principes de renversement, détournement et accumulation qui présidaient ces célébrations ouvraient un champ d'invention et d'expérimentation visuelles particulièrement fertile, où les masques jouaient des transformations hybrides, donnant vie aux objets et aux créatures les plus étranges. Plusieurs manuscrits d'origine allemande gardent le souvenir des chars, des danses et des travestissements exubérants endossés par les participants de la « course des masques », le *Schembartlauf*, pendant le fameux carnaval organisé par la guilde des bouchers dans la ville de Nuremberg de 1449 jusqu'à 1539. Par cette fête urbaine, qui avait lieu le jour du Mardi gras, les habitants se préparaient à la période de jeûne et de restriction du carême célébrant collectivement la transition entre les saisons. Les centaines de dessins aquarellés,

67. Christiansen, 1986 ; Massi, 2006, avec la bibliographie précédente.
68. Falkenburg, 1996 ; Dekoninck, 2012.
69. Weemans, 2008.
70. Burke, 1978 (2009) ; *Carnivalesque*, 2000 ; *Les Triomphes de carnaval*, 2004 ; *Le Monde à l'envers*, 2014.
71. Reinach, 1996, p. 145.

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

Fig. 7 *Schembartbuch (livre du carnaval de Nuremberg)*, 1590-1620, dessin rehaussé au lavis, Los Angeles, UCLA Library, Coll. 170. MS. 351

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

Fig. 8 Maerten van Heemskerck, *Triomphe de Bacchus*, c. 1536-1537, huile sur toile, 56 x 106,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum

conservés dans les *Schembartbüchen*, furent réalisés au moment où les défenseurs de la Réforme, peu enclins à voir leurs propres effigies moquées sur des chars de carnaval en compagnie de fous et démons, portèrent un coup d'arrêt à cette festivité en dénonçant ses réminiscences païennes étrangères à l'austérité du nouveau sentiment religieux. Les illustrations fournissent un riche répertoire du faste de ces cortèges passés, des chars à la fois effrayants et amusants appelés *Hölle* (Enfer), qui pouvaient prendre la forme de châteaux, de nef des fous ou encore d'ogres. Les extravagants accoutrements des coureurs masqués sont également répertoriés : les luxueux costumes bariolés et armoriés, aux manches bouffantes, parsemés de clochettes, grelots ou breloques, portés par les représentants des familles aisées, mais aussi les inventions les plus fantaisistes – tels l'habit en cage d'animaux sauvages ou la tunique faite de suppliques cachetées – qui personnifient les éléments de la nature, les loisirs de la société ainsi que d'étranges figures (Los Angeles, UCLA Library, fig. 7) [72].

On ne saurait passer sous silence dans cette large catégorie du *rire au corps* une série de gestes inconvenants comme les cornes, la *fica* (geste 'cunnique'), le *digitus impudicus* (aussi dit *digitus famosus*, *infamis* ou *verpus*) ou les grimaces, qui appartiennent au champ de l'insulte et de l'infamie autant qu'à l'univers ludico-érotique du comique, friand de tout ce qui comporte la perte de dignité et de contrôle[73]. À l'instar de certaines positions instables, les acrobaties, les danses effrénées, les chutes comiques du répertoire des saltimbanques, des fous, des bouffons et des *zanni* de la *commedia dell'arte*, contredisent l'idéal d'un corps fermé, agencé selon des poses gracieuses. La fortune de ces figures est témoignée par la remarquable diffusion que les motifs nordiques de la danse moresque, dont la burlesque vendeuse de saucisses, connaissent en Italie, alors que certaines interprétations grivoises

72. *Schempart Buech : darin zu finden in was Klaidtung und Manir die Geselschafften sein ausz gelauffen zu Fassnacht zeiten von 1449 Jar an bis auf 1539 und was sich in einem jeden Jar begeben hatt auch der Meserer und Menschen dann,* Los Angeles, UCLA Library, Coll. 170/ MS. 351, p. 176. À propos des *Schembartbüchen*, dont on conserve plus de quatre-vingt exemplaires, *cf.* Kinser, 1986, p. 1-41 ; Reed, 2012 ; Frédéric Mougenot dans *Le Monde à l'envers*, 2014, p. 139-140.

73. À propos du geste de la *fica* et du *digitus impudicus*, Steinberg, 1975-1976, p. 130-135 ; Casini, 1993 ; Lemoine, 2015, p. 55-67 ; Alberti, 2015, p. 335 ; Fenech Kroke [à paraître].

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

Fig. 9 Piero di Cosimo, *La Découverte du miel* (détail), c. 1500, huile et tempera sur bois, 79,2 x 128,5 cm, Worcester, Worcester Art Museum

des danses bachiques sont capables de convoquer l'hilarité contagieuse et l'audace lubrique des *cômoi* antiques[74]. Dans le *Triomphe de Bacchus* peint par Maerten van Heemskerck vers 1536-1537 (Vienne, Kunsthistorisches Museum, fig. 8), l'agitation effrontée des suiveurs du dieu se condense en un clin d'œil outrageusement impudique adressé au spectateur : l'image réfléchie d'un postérieur se soulageant. Ce détail obscène est révélé par un miroir de toilette que deux jeunes farceurs s'amusent à positionner derrière les fesses d'un satyre ivre, profitant de sa chute honteuse pour railler les conséquences physiologiques de ses excès.

4. Rieurs et figures ridicules

Les enfants moqueurs du tableau de Heemskerck rappellent l'importance de la figure du rieur pour la performativité de l'image comique[75]. Le putto qui de son miroir révèle le reflet scatologique, cherche des yeux le spectateur et lui adresse un rire grimaçant, à pleines dents, annonçant par ce détail la tournure comico-burlesque de cette scène mythologique. Dans le cortège de Bacchus, le rire des satires et de leurs acolytes révèle une lubricité effrénée : son expression est dès lors excessive, elle déploie l'orifice de la bouche et déforme le visage. Sa sonorité désarticulée peut se prolonger, chez Piero di Cosimo comme chez Nicolò Frangipane, dans le tintamarre de concerts improvisés avec crécelles et ustensiles de cuisine[76] (Worcester, Worcester Art Museum, fig. 9). Ce rire non maîtrisé, qui tord le corps et rebute par ses effets sonores, « abonde dans la bouche des insensés » – vilains, femmes,

74. Morel, 2015, p. 65-73 et ch. II.
75. Pour la théorie de la transmission des passions, *cf.* Hénin, 2003, p. 586 ; Alberti, 2015, p. 43-46 ; dans ce volume Fusenig.
76. Geronimus, 2012 ; Meijer, 1973 ; Hochmann, 2009.

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

Fig. 10 Albrecht Dürer, *Vna vilana Windisch*, 1505, plume, encre brune et lavis brun, 461 x 281 cm, Londres, British Museum

Fig. 11 Vincenzo Campi, *Garçon avec trois volailles dans une corbeille*, c. 1575, huile sur toile, 42 x 29 cm, Paris, collection privée

enfants et simples d'esprit[77]. Il caractérise les catégories les plus basses de la société et est condamné par les traités de civilité qui louent la convenance d'une expression mesurée, dissimulant les dents et la béance de la bouche[78]. Ces personnages au rire facile sont dès lors les modèles privilégiés par les artistes pour représenter de la façon la plus vraisemblable et donc la plus naturelle ce difficile mouvement transitoire[79]. Albrecht Dürer aborde le surgissement du rire sur le visage de la « *vilana Windisch* », cette paysanne rencontrée en Carinthie lors de son voyage à Venise en 1505 (Londres, British Museum ; fig. 10)[80]. La lèvre supérieure retroussée, découvrant les dents, dessine une expression moqueuse qu'accompagne un regard à la fois vif et fuyant, rendu d'autant plus énigmatique par l'asymétrie des yeux. La joyeuse promiscuité, la malice et la ruse qui émanent de son rire naissant suggèrent que la vilaine aurait pu répondre à une plaisanterie lancée par l'artiste. À la même époque, Léonard invite à sa table des paysans pour leur raconter des histoires drôles et étudier leurs réactions[81]. Tout en conservant l'origine de son motif comique, la représentation sur le vif du rieur relève le défi naturaliste : le jeune vendeur de volailles de Vincenzo Campi, dérivation du motif grivois du tâte-poule, annonce à la fois la nature

77. Selon le proverbe latin, *risus abundat in ore stultorum*.
78. Ménager, 1995, ch. V.
79. Sur la difficulté de représenter le rire, voir dans ce même volume Fusenig et Geronimus.
80. Dodgson, 1930 ; *Dürer-Cranach-Holbein*, 2011, n. 47.
81. Lomazzo, 1584 (1973-1974), II ; l'anecdote est reprise par Karel van Mander pour parler de Bruegel ; Van Mander, 2001-2002, I, chap. XI.

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

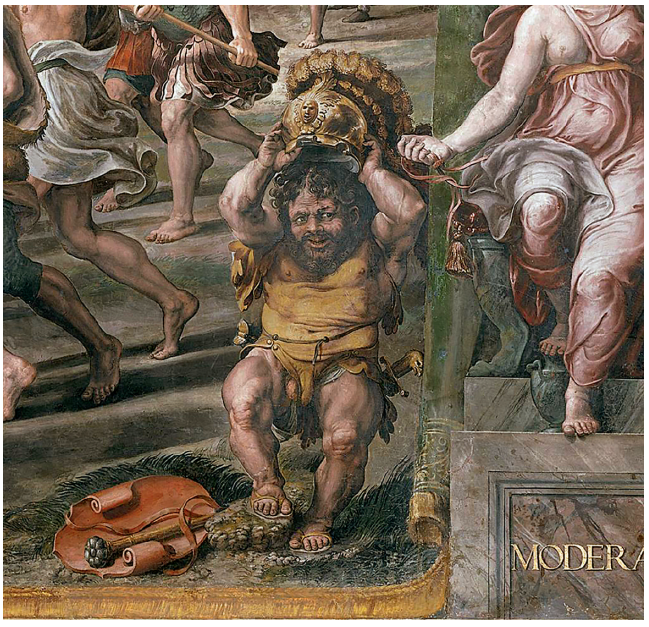


Fig. 12 Giulio Romano, *Nain* (détail de la *Vision de Constantin*), 1517-1524, fresque, Rome, Palais du Vatican, Salle de Constantin

morte et l'étude de l'expression des passions (collection particulière ; fig. 11)[82]. Le jeune homme épouillé par son singe d'Annibale Carracci ravive dans un fragment du quotidien la longue tradition iconographique et littéraire qui joue du pouvoir comique de cet animal (Florence, Galleria degli Uffizi)[83]. « Nous sommes trois » expliqueront les traductions gravées de cette œuvre, suggérant d'une part que le singe imite le rire du rieur et de l'autre que le spectateur s'intègre par son rire à la scène[84].

L'association à l'animal et au comportement bestial distingue aussi les figures des professionnels du rire qui jouissent de la liberté de transgresser les convenances : le bouffon rieur de Dosso Dossi embrasse son encombrant mouton, emblème de la *stultitia* (Modène, Galleria Estense)[85], tandis que Pierre le Fou, bouffon des Farnèse, plaisante dans le tableau d'Agostino Carracci en compagnie du hirsute *Arrigo peloso* et de Amon le nain, au sein d'une véritable ménagerie de singes, chiens et perroquets (Naples, Museo di Capodimonte)[86]. L'agencement des figures souligne le caractère merveilleux de ces « gens de plaisir », considérés comme de véritables miracles de la nature, à la limite du règne animal. Les nains en particulier font rire aussi bien par leurs comportements transgressifs que par leur aspect physique hors normes : l'art italien leur attribue le rôle divertissant de double parodique et s'attache avec bonheur à représenter leurs excès anatomiques. Ainsi, le nain de Giulio Romano, jouant à se déguiser en général héroïque en marge de la *Vision de Constantin*, laisse échapper de sa tunique ses testicules qui tournent en calembour les *palle* – boules – du blason des Médicis (Rome, Palais du Vatican, Salle de Constantin ; fig. 12)[87]. Dans le portrait de cour européen, notamment en Espagne, les nains sont en

82. *Vincenzo Campi*, 2000, p. 164-65. Pour le motif comique du tête-poule, *cf.* Peacock, 2007.
83. Ordine, 2009, p. 58-66 ; Bertrand, Salas [à paraître].
84. Jones, 2011 ; l'invitation à rire à trois caractérise aussi d'autres gravures dans le *Recueil Marolles*, MS Tf2 Rés.
85. *Dosso Dossi*, 1998, p. 86-88.
86. Zapperi, 2005.
87. O'Bryan, 2015. Sur les nains et les bouffons, Tietze-Conrat, 1957 ; Fratellini, 1993 ; Fontes Baratto, 2005(b) ; Hochmann, 2009 ; Spila, 2009 ; Wood-Mardsen, 2010 ; Hendler, 2016.

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

Fig. 13 Maître du portrait d'Angerer, *Fou*, c. 1519-1520, New Haven, Yale University Gallery

revanche revêtus d'habits distingués et parés d'une allure grave : ils servent à la fois de contrepoint pour magnifier les nobles figures qu'ils accompagnent, et de figures déviantes pour repousser le mauvais œil[88].

Le caractère hybride entre l'humain et l'animal distingue également l'iconographie nordique du fou dont le costume intègre la crête du coq et les oreilles d'âne, indices de sottise et de sexualité débridée[89]. Le rire du fou est déplaisant, voire effrayant, son masque grimaçant tient du ricanement du diable. Dans un tableau attribué au maître du portrait d'Angerer (New Haven, Yale University Gallery ; fig. 13), un fou au regard louche retrousse de son rictus la lèvre jusqu'aux gencives, montre des dents noires et une bouche souillée par l'œuf qu'il est en train de gober, tandis que la marotte dédouble son expression sarcastique[90]. Le comportement irrévérent et irrationnel transforme le visage rieur en arme de dérision. Le spectateur pris au piège est amené à méditer sur l'absurdité et la vanité du théâtre du monde, dénoncées par les satires morales de l'époque. C'est ce que met en scène Jean II de Gourmont dans une gravure de 1575 environ qui fait de la mappemonde le visage d'un fou (Paris, Bibliothèque nationale de France ; fig. 14)[91] : par tout un réseau de références aux sources classiques et bibliques, elle invite le spectateur à se parer d'instruments de méditation sur la folie de la vie mondaine dont Démocrite riait et Héraclite pleurait.

88. Verberckmoes, 2006 ; Kubersky Piredda, Salort Pons, 2011.
89. Autour de la folie, *cf.* Grössinger, 2002 ; *L'Éloge de la folie*, 2013, avec bibliographie ; Werner Mezger dans *Le Monde à l'envers*, 2014, p. 127-29.
90. Voir aussi les portraits de fous aux lunettes, des Pays-Bas Méridionaux (Wellesley, Davis Museum and Cultural Center ; Stockholm, Art Museum of Sweden) et le tableau de la même époque de Quentin Metsys où le bonnet du fou est affublé d'un cou de coq plumé et de véritables oreilles d'âne (collection particulière), Silver, 1984, p. 146-48 ; *Images of Erasmus*, 2008, p. 215-264 ; *L'Éloge de la folie*, 2013.
91. Pelletier, 2001, p. 9-29.

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

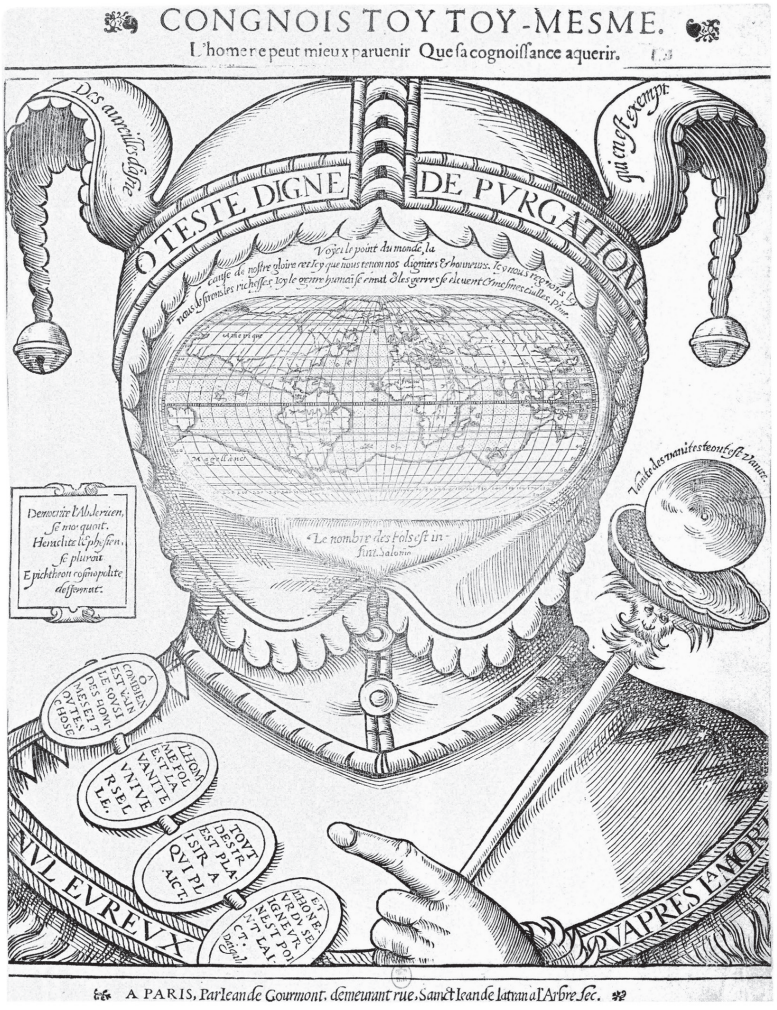


Fig. 14 Jean II de Gourmont, *Tête de fou en forme de Mappemonde*, 1575, in *Recueil de pièces facétieuses et bouffonnes de 1500 à 1630*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, Réserve, F° Tf1 (P16950)

5. Découpages

L'aspect polymorphe et polysémique du rire dans les images de la Renaissance sera soumis à un processus d'ordonnancement, de rationalisation et de réduction à l'âge de la Contre-Réforme[92]. L'une des premières manifestations de cette tendance apparaît dans la réception des œuvres de Hieronymus Bosch dans la seconde moitié du XVI[e] siècle. L'épaisseur sémantique de ses peintures peut se mesurer à l'aulne des multiples interprétations que les étranges figures hybrides peuplant ses compositions ont inspirées dans l'entourage du roi d'Espagne Philippe II, grand amateur de l'artiste flamand[93]. Felipe de Guevara les pare de dignité antique, faisant d'elles les héritières des *grylloi* plaisants et ridicules d'Antiphilos, le représentant du genre comique chez Pline[94]. Le terme *gryllos*, dont l'acception ancienne demeure incertaine, est rattaché au cours du Moyen Âge et de la Renaissance aux déformations comiques de figures monstrueuses ou hybrides, telles qu'on les trouve dans

92. Un phénomène analogue caractérise le langage : Burke (1997, p. 61-76) constate l'appauvrissement des termes utilisé dans la sphère du rire et du comique ; *cf.* aussi Verberckmoes (1997, p. 76-89).
93. Fischer, 2009, p. 124 ; Newman, 2014 ; Checa, 2016.
94. Guevara, 1948, p. 41-44.

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

les marges des enluminures ou dans les décors de grotesques[95]. Il sera également utilisé pour définir de nouvelles inventions, comme les têtes composées de Giuseppe Arcimboldo, et finira par désigner par extension des scènes de genre au XVII^e siècle[96]. Les *grylloi* de Bosch sont justifiés par Guevara comme une représentation des monstruosités de l'enfer, tandis que le père José de Sigüenza, historiographe de l'Escorial, y reconnaît une « *sátira pintada* » des vices des hommes dans ce bas-monde. De manière fort intéressante, Sigüenza définit la nouvelle manière de Bosch comme une peinture « *como de burla y maccaronica* », la comparant aux inventions littéraires et linguistiques de Teofilo Folengo. Sous couvert de compositions comiques, l'un et l'autre dénoncent des vérités sérieuses[97]. Pour désigner la folie des figures capricieuses de Bosch, Sigüenza parle de *disparates* – choses échappant à tout ordre et raison –, un terme communément employé à ce propos à la cour de Philippe II, isolant le statut de ces motifs au sein des compositions religieuses de l'artiste[98]. Les *disparates* contribueront à la fortune de Bosch : proposés très tôt comme des sujets autonomes par les imitateurs de l'artiste, ainsi que le dénonce Guevara, et diffusés dans les Pays-Bas par des gravures à son nom – notamment par l'entreprise de Hieronymus Cock[99] – ils s'inscriront au répertoire des motifs comiques, en s'affranchissant de leurs liens avec la sphère sacrée.

Émancipées de leur contexte d'origine, les drôleries de Bosch mènent leur vie indépendante jusqu'à devenir des personnages individuels dans les *Songes drôlatiques de Pantagruel* (1565), où François Desprez en fait des caractères de Rabelais[100]. Ces figurines oniriques sont proposées comme des modèles de *crotesque* et de *mascarade* pour la récréation des bons esprits. Le désir de donner corps aux créatures inoubliables de Rabelais, d'illustrer leurs descriptions si visuellement éloquentes restées quasiment sans images, aura la vie longue[101] : il poussera à adapter au texte le répertoire iconographique du comique, non sans détourner les images de leurs intentions d'origine. Un exemplaire des *Œuvres* de Rabelais paru en deux volumes à Rouen en 1669 a été remonté en trois tomes afin d'inclure des planches bricolées en guise d'illustrations[102]. Au milieu du premier tome sont insérées des petites figures grotesques de nains dans le style des *Gobbi* de Jacques Callot, aux physionomies très prononcées, qui rappellent pour certaines les têtes de vieillards de Léonard. Chacun de ces *Caramogi* est en fait découpé d'une même série d'estampes, représentant des jeux de nains et attribuée à l'élève florentin de Callot Antonio Francesco Lucini[103]. Soigneusement

95. Le passage de Pline (*Histoire naturelle*, XXXV, 114) a donné lieu à des interprétations divergentes aussi bien à la Renaissance que dans l'historiographie contemporaine *cf.* Lavin, 2007, p. 454-55 ; Hénin, 2003, p. 127 ; Campione, 2011, p. 192-94.
96. Pommier, 1998 ; Porzio, 2008 ; la mise en relation des anciens *grylloi* avec les têtes d'Arcimboldo est contestée par Kaufmann, 2009, p. 222, qui privilégie une approche sérieuse des "plaisanteries figuratives" d'Arcimboldo.
97. Sigüenza, 1986, p. 379, aussi 378-384 ; pour une analyse Campione, 2011, p. 202-204.
98. On retrouve notamment la mention dans la description des œuvres de l'artiste dans les inventaires des collections royales : Bermejo 1980-1982, II, p. 121-34.
99. *Beyond Bosch*, 2015.
100. *Beautés monstres*, 2009, p. 201, n° 1 ; Laube, 2010 ; Gvozdeva, 2011.
101. Mis à part les vignettes gravées sur bois aux accents parfois grotesques que l'on trouve dans certaines éditions précoces de Rabelais, on dénombre peu de tentatives de représentations plus élaborées, dont la série de sept dessins de Baptiste Pellerin provenant d'un album démembré (Paris, musée du Louvre), Cordellier, 2011.
102. Scott-Elliot, 1958.
103. Une série intègre mais inversée des estampes représentant ces jeux de nains, est conservée dans le *Recueil de Marolles* (MS, F° Tf1, p. 99, P17347-P17353, P17355) ; *cf.* Viatte, 1977, p. 358-362. Au sujet des *Caramogi* et de leur fortune à Florence, *cf.* Rossi, 1985 ; Forlani Tempesti, 1993 ; Cheng, 2012, p. 127-141.

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

Fig. 15ab Antonio Francesco Lucini (attr.), *Caramogi figurant « Panurge en perplexité sur son mariage » et « Bridoye alea judiciorum »* in Rabelais, *Œuvres*, 1669, New York Public Library, Spencer coll. French 1669, vol. 1

détouré, il est collé sur un feuillet séparé, où un encadrement, l'ajout de quelques détails et un nom tracés à la plume lui donnent le statut de portrait. Ainsi, le joueur berné, méditant sur sa mauvaise fortune au bout de la table est transformé en « Panurge en perplexité sur son mariage », tandis que son partenaire lui faisant face à l'autre extrémité devient le juge Bridoye (New York Public Library, Spencer collection, 1669, fig. 15). Le casting des personnages de Rabelais s'étend aux têtes de Léonard : une impressionnante série de cent-quatre copies de celles-ci, la plus complète que l'on connaisse, est reliée à la fin du premier et du deuxième tome. Les dessins, vraisemblablement tirés d'après des originaux en Lombardie à la fin du XVI[e] siècle, appartiennent à un même carnet qui a été reconduit à l'entourage d'Aurelio Luini[104]. Si contrairement aux gravures des nains, ces feuillets n'ont reçu aucune légende ni subi des remaniements, leur insertion dans les œuvres de Rabelais fait néanmoins écho au même processus d'individualisation. Les têtes de Léonard donnent ainsi corps aux multiples personnages du monde de Panurge. Leur association avec le texte littéraire suggère en outre, selon le principe de l'*ut pictura poesis*, qu'elles relèvent du même lexique et du même procédé d'invention : le montage de Léonard en Rabelais enchâsse les « têtes monstrueuses » de l'artiste italien définitivement dans le champ du grotesque.

104. Scott-Elliot, 1958, p. 279 ; Pedretti, Trutty-Coohill, 1993 ; Trutty-Coohill, 1993 ; Bora, 1998, p. 60-61 ; Forcione, 2003.

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

Fig. 16 *Planche* in *Recueil de pièces facétieuses et bouffonnes de 1500 à 1630*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, Réserve, Tf1 rés. (Fol.)

6. Montages

Les *Songes drolatiques* de Pantagruel, les *Caramogi* florentins et les têtes léonardesques sont réunis au cours de la première moitié du XVII[e] siècle par l'abbé Michel de Marolles dans un recueil d'estampes intitulé « *Facéties* c'est-à-dire de choses bouffonnes et grotesques », comptant à l'origine mille trente-quatre pièces[105]. Datées de 1500 à 1630, de main de maîtres ou d'anonymes, de provenance diverse et pour la plupart accessibles sur le marché parisien, elles offrent une déclinaison très complète de la laideur physique et morale articulée selon plusieurs grands thèmes : fous, monde à l'envers, comportements inconvenants, singeries, satires politiques et sociales, figures grotesques et monstrueuses, obscénités, scènes de cuisine et de ripailles. Ces thèmes établis pendant la Renaissance côtoient des sujets plus récents : concerts et beuveries d'après les peintres caravagesques, scènes de genre d'après David Teniers et Adriaen Brouwer... Le caractère facétieux des estampes est souvent précisé, si ce n'est déterminé, par les inscriptions qu'elles portent, leur montage au sein du recueil contribuant ultérieurement à en orienter la lecture dans une sens comique.

Les gravures sont en effet collées aux planches de façon à occuper l'intégralité de chaque double page et elles sont agencées par séries, par sujets mais aussi par motifs formels. Le montage révèle les critères d'appréciation propres à l'époque, les associations établies par Marolles faisant écho aux classifications de la peinture par genres alors en cours de formulation[106]. Deux planches réunissant diverses images de musiciens qui jouent d'instruments non nobles ou porteurs de connotations ambiguës, permettent de retracer le passage du comique au genre (Paris, Bibliothèque nationale de France, fig. 16). La plus

105. D'après leur description dans Marolles, 1666. Le recueil en deux volumes, privé de certaines pièces, est conservé sous le titre *Recueil de pièces facétieuses et bouffonnes de 1500 à 1630*, à Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, Réserve, F° Tf1 et Tf2. Certaines estampes sont mentionnées dans Burucua, 2007 ; *cf.* aussi Brakensiek, 2006 ; Brejon, 2015.

106. Démoris, 2000.

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

Fig. 17 *Planche* in *Recueil de pièces facétieuses et bouffonnes de 1500 à 1630*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, Tf1 rés. (Fol.)

grande des estampes, l'atelier du luthier, gravée par Frans Huys d'après Cornelis Metsys, est une scène comico-satirique dont le ressort repose sur caractère équivoque du luth que des vieilles femmes lubriques font accorder à l'artisan[107]. Une série d'estampes plus petites, certaines dérivées des inventions de Marten van Cleve ou de Francesco Villamena, montrent des couples jouant de façon ambiguë d'un même instrument à vent, flûte ou cornemuse, déplaçant sur l'objet les gestes de la relation charnelle[108]. Elles sont entourées d'un ensemble de figures de musiciens, des joueurs de flûte pour la plupart : si deux d'entre eux, leur instrument au bec, sont associés à des inscriptions moqueuses, les autres découlent de modèles caravagesques, où la représentation du quotidien est désormais affranchie de sa justification comico-érotique[109]. Ces types de musiciens du XVII^e^ siècle entraînent en leur joyeuse compagnie un personnage qui à première vue paraît étranger à ces catégories : le portrait d'un élégant flûtiste d'après Lucas van Leyden, publié à la fin du XVI^e^ siècle par Hondius. Le glissement du statut de l'image, déjà suggéré par le double-entendre de l'inscription de la gravure, est réaffirmé par le montage qui transforme l'individu en type et fait de l'instrument de sa profession un attribut grivois[110].

Cette systématisation des images opérée par l'agencement des planches contraint certains thèmes polysémiques de la Renaissance à des lectures univoques. Ainsi six têtes composées d'Arcimboldo, qui se prêtaient à la cour de Rodolphe II à des jeux interprétatifs sophistiqués, sont présentées dans une autre double-page du recueil de Marolles comme sujet de moquerie par leur association à des thèmes grotesques ou ridicules prenant le

107. P16996. *Cf.* Moxey, 1989, p. 49-50.
108. P16997, P16998, P17001, P17004. Sur la connotation érotique et facétieuse des instruments de musique, *cf.* Dennis, 2010, p. 223-245 ; Alberti, 2015, p. 369-377, 385-387.
109. P16994, P16995, P16999, P17000, P17002, P17003, P17005.
110. P16993. « *Wellustih fluyterken/ wilt mynen lust coelen./ fluyt met u luytken/ dat ickt mach voelen* » (Lubrique joueur de flûte, vous voulez éteindre mon désir/ jouez de votre luth que je puisse le sentir). Sur les reprises de ce dicton dans les arts figuratifs, *cf.* Vilsteren, 2003, p. 90-91.

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

spectateur à partie (fig. 17)[111]. Dans l'estampe la plus grande, tirée d'une invention de Sofonisba Anguissola, une jeune fille nous invite de son sourire à rire de la vieille illettrée apprenant à lire[112] ; dans une chasse à la chouette gravée par Giacomo Franco, un jeune homme nous alerte face aux dangers de la séduction qui transforme les hommes en des oiseaux grotesques attirés par l'apparence d'une jolie chimère[113] ; dans le Parnasse comique d'Ambrogio Brambilla, le renversement burlesque touche les dieux de l'Olympe, dont les portraits prétendument véritables sont affublés de profils grotesques rappelant les têtes de Léonard[114]. Par ce réseau de rapprochements, les têtes composées d'Arcimboldo invitent le spectateur à rire de leurs figures grotesques constituées d'accumulations carnavalesque. Le couple Carnaval et Carême se distingue par l'exubérance des costumes résultant d'un amoncèlement de victuailles, tandis que les quatre saisons, par le truchement des inscriptions, se plaignent de leurs conditions climatiques qui mettent en péril le savant mais fragile assemblage leur donnant une apparence anthropomorphe. La boîte à facéties de Marolles distille le phénomène du rire dans les images de la Renaissance en un catalogue d'ingrédients divertissants qui, tout en contribuant à la longévité de sa fortune, l'épure d'une partie de son mystère.

111. P17040-P17046. *Cf. Arcimboldo*, 2007 ; Kaufmann, 2010.

112. D'après la gravure de Jacob Bos, éditée à Rome par Antoine Lafréry, sous le titre « La vecchia rimbambita muove riso alla fanciulletta », *cf. Sofonisba Anguissola*, 1995, p. 270-273, n° 37-38.

113. Matthews-Grieco, 2010, p. 35 ; Alberti, 2015, p. 339. Une version peinte de cette chasse à la chouette, datant du XVIII^e^ siècle, a été présentée dans l'exposition *Carambolages*, 2016, cat. 157.

114. *Rabisch*, 1998, p. 182, n° 36.

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