De l'utilité et de l'ambiguïté du rire dans les *Songes drolatiques de Pantagruel* de François Desprez (1565)

Pascal Joudrier

Après avoir étudié et présenté ces dernières années quelques artistes du XVIe siècle, les graveurs Jean Duvet et Pierre Woeiriot, et le modeleur-potier d'étain François Briot, en resituant leurs œuvres dans l'esprit de la Réforme et dans le cadre de la propagande protestante, il m'a semblé pertinent d'interroger avec la même visée une œuvre qui défie l'interprétation, mais qui peut malgré tout vouloir dire quelque chose de son temps. En 1565 est édité à Paris un petit livre intitulé les *Songes drolatiques de Pantagruel*, illustré de 120 bois gravés, composant une étonnante galerie de « drôleries », dont la singularité comique, l'aspect énigmatique et la modernité graphique continuent d'interroger qui s'y confronte. Cet ouvrage déconcertant, sans équivalent à l'époque, n'est pas à proprement parler un livre illustré, puisqu'il n'est constitué que de ces seules gravures, sans légende, sans commentaire explicatif, sans trame narrative, sans clé apparente de lecture et d'interprétation, ce qui prête pour le moins à « songer », et risque surtout d'égarer l'analyste.

Le titre renvoie évidemment à l'œuvre de Rabelais, mort douze ans plus tôt, et incite à y chercher d'abord de quoi rire, puis, cassant l'os médullaire, de quoi peut-être se nourrir « à plus haut sens ». De fait, des commentateurs de ce recueil au XIXe siècle[1] ont cru naïvement qu'il convenait d'attribuer à Rabelais en personne les dessins de ces gravures, et de chercher dans l'œuvre littéraire de Rabelais l'identification et la signification de l'ensemble de ces figures satiriques et caricaturales, ce qu'ils ont proposé, sans convaincre. Jean Porcher a prouvé en 1959 que cette clé des *Songes* ne fonctionne pas, et que cet ouvrage a bien un auteur, François Desprez, à qui Rabelais sert surtout de référent attrayant et d'enseigne éditoriale. Nous voudrions à notre tour aborder ces « figures de l'étrange » pour saisir dans quel contexte historique et artistique elles ont été produites, dans quelle intention, et avec quelle efficacité : nous n'en briserons pas le silence têtu, nous n'en lèverons pas les ambiguïtés, entre divertissement ludique, dénonciation satirique et réflexion anthropologique, mais nous essaierons de cerner ce qui pouvait malgré tout faire rire le lecteur d'un tel ouvrage au XVIe siècle : de qui, de quoi se moquait-on en ces années 1560 ? Comment et pourquoi ? Et de quel regard amusé et critique pouvons-nous aujourd'hui affronter les « monstres drolatiques » de ces *Songes* ?

Contextes

Les partenaires de l'édition du livre

L'éditeur et imprimeur réformé Richard Breton (1524-1572) édite en 1565 les *Songes drolatiques de Pantagruel*, d'auteur anonyme : les historiens (depuis Jean Porcher en 1959) s'accordent à attribuer la conception et le dessin des *Songes* à **François Desprez**, auteur du *Recueil de la diversité des habits*, édité par le même Breton en 1562 et illustré de 121 gravures sur bois. L'inventeur et graveur, François Desprez (1515 ? - mort avant 1587), lui aussi réformé, était établi en 1563 « Au bon Pasteur », rue Montorgueil. Cette rue a été entre 1550 et 1600 le fief parisien des imprimeurs et marchands d'estampes, avec une concentration sans équivalent dans l'histoire de l'estampe en Europe. Se qualifiant de « maître boursier », c'est-à-dire fabricant de bourses et d'objets brodés, Desprez était à la fois brodeur, dessinateur, et

[1] Voir le tome 7 de l'édition Johanneau-Esmangard des *Œuvres complètes de Rabelais*, 1823.

« maître imagier en papier » : il fait partie de la première génération de graveurs, éditeurs-imprimeurs et marchands de la rue Montorgueil.

Les estampes et ouvrages satiriques attribuables à François Desprez

Guillot le Songeur, 1561, un modèle herméneutique ?

Par analogie de style avec ses recueils de 1562 et 1565, il se pourrait que Desprez soit le dessinateur, ou au moins l'éditeur, d'une estampe satirique du printemps 1561, ***Guillot le songeur*** (32 x 44 cm, connue à un seul exemplaire) ; grâce à une description contemporaine, il est permis d'identifier les différents personnages de la scène, qui, sans ce précieux commentaire[2], seraient restés de « pures drôleries », ou une banale condamnation morale des tromperies de ce monde, alors que l'estampe décrit en fait l'état de la cour de France, après la mort de François II, et critique l'indécision d'Antoine de Bourbon, chef inconstant du parti huguenot. Dans le songe de Guillot, l'arbre central est le Royaume de France ; Guillot lui-même, qui dort nonchalamment au pied de l'arbre, est le Roi de Navarre (il est le seul personnage figuré comme un homme, certes un paysan, capable de « songer », mais non comme une « drôlerie »). Les autres personnages, monstres hybrides et saugrenus, sont issus du songe du Roi, et satirisent Catherine de Médicis, François de Guise et son frère le Cardinal de Lorraine…

Cette estampe satirique nous prouve que l'on savait dès 1561 utiliser des « drôleries » à des fins politico-religieuses, qu'une lecture attentive, contextualisée et orientée, pouvait

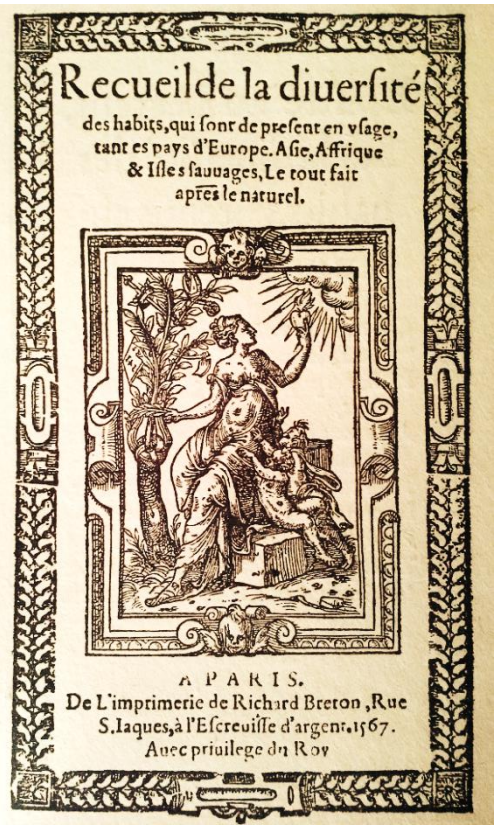
[2] *Mémoires de Condé pour servir à l'Histoire de France*, 1743, II, p. 655. J. BALTRUSAITIS, *Le Gothique fantastique*, 1960, p. 303, précise que ce texte, « l'unique qui nous soit conservé au sujet d'une Tentation, permet d'entrevoir combien précis et minutieux étaient les arrangements de ces tableaux remplis des créatures les plus étranges ».

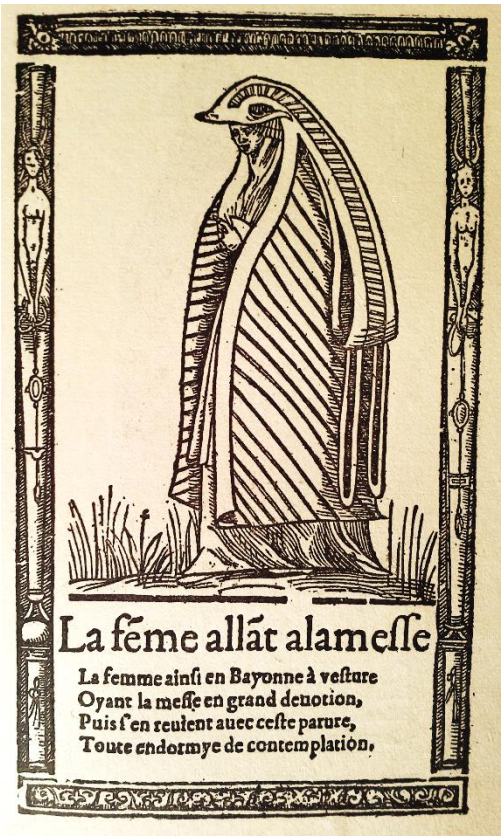
s'amuser à déchiffrer. Elle permet de saisir ces « drôleries » comme les productions étranges d'un « songeur », comparables aux visions de Saint Antoine, cerné et agressé en ses *Tentations* par une prolifération fantasmatique et démoniaque visant à faire vaciller sa foi, à le faire douter de sa vocation.

Le Recueil de la diversité des habits (1562)

Le ***Recueil de la diversité des habits, qui sont de present en usage, tant aux pays d'Europe, Asie, Affrique, et Isles sauvages, Le tout fait après le naturel***, a été conçu et partiellement dessiné par Desprez, qui prétend s'être inspiré des dessins du navigateur Roberval, par clin d'œil à Rabelais ; le style des 121 bois gravés est hétérogène, et certains pourraient avoir été inventés par Baptiste Pellerin.

Le *Recueil*, premier du genre en Europe, est évidemment à rapprocher des *Songes* : comme discours sur la différence culturelle, il expose le rôle des vêtements dans la représentation de l'autre, depuis la nudité « sauvage » jusqu'à l'habit « civilisé ». L'autre est d'abord celui qui est vêtu différemment de nous. L'habit (dont le masque et le déguisement sont les ludiques avatars) permet d'appréhender et de reconnaître l'autre dans sa différence en l'assignant à son origine géographique, à son statut socio-culturel, aux circonstances de la vie (mariage et deuil), à ses valeurs morales : « le Président, le Courtisan, le Bourgeois, le Chevalier, le Gentilhomme, l'Artisan françois, le Docteur, le Laboureur, le Soldat françois, le laquais, la rustique françoise, l'espousée de France, le Chartreux, le Chanoine, le Moyne, la femme allant à la messe »… précèdent les habits des étrangers : « Escossoys, Flaments, Suysses, Allemands, Mosquovides, Espaignols »…, mais aussi « Barbares, Indiens, Egyptiens, Brésiliens, Sauvages, Grecs, Turcs »…





Dans sa Dédicace à Henri de Navarre, Desprez précise ses intentions et sa perplexité : « **les habits clairement font les humains l'un de l'autre estrange** ; quant à la diversité, se-

lon mon jugement, la *différence des religions* en a engendré une partie, et la *curiosité* des personnes, et la distance des pays, une autre partie, plus *l'arrogance et presumption* ont achevé ce roolle ». Desprez se montre donc moins « soucieux de formes que de doctrine ». Ainsi Desprez relie-t-il de façon critique le vêtement et l'éthique, le paraître et la valeur personnelle de chacun : certains peuvent bien porter des habits somptueux, de pourpre et de soie, mais être « vuydes de vertu et saine conscience ». Desprez vante la « mesure » contre la « versatilité française » et son luxe exubérant, son « détestable souci de se distinguer » : il faut « **retrancher toute excessive vesture**, qui attire l'homme à orgueil, car *tout ainsi qu'on cognoist le Moyne au froc, le Fol au chaperon, et le Soldat aux armes, ainsi se cognoist l'homme sage à l'habit non excessif* ».

Le réformé Desprez justifie donc implicitement les choix vestimentaires de ses coreligionnaires, choix qui ont fortement marqué les contemporains par leur sobre rigueur, le recours au noir et aux tons sombres (gris, brun), la suppression des accessoires, l'horreur du bariolage. Michel Pastoureau[3] a finement analysé le « chromoclasme protestant » qui fait la « guerre aux couleurs vives ou trop voyantes ».

Dans ses temples, dans son culte, dans ses habits, la Réforme dénonce la « théâtralité de la couleur », essentielle au rituel catholique, si exaltée dans le décor baroque, et « transformant les prêtres en histrions » (Mélanchton). Ainsi Desprez désire-t-il que « nul n'attache son affection » aux habits et aux bijoux, mais « en la vraie pierre angulaire, à savoir Jésus Christ, sur laquelle est fondée la vraie Eglise de Dieu, et qu'elle soit enrichie d'or et fin esmail, c'est-à-dire de vive foy oeuvrante par charité en Jésus-Christ notre Sauveur unique ».

[3] Michel PASTOUREAU, *Noir, histoire d'une couleur*, 2008, p. 130.

En fait, le *Recueil* joue de cette « diversité des habits » pour prêcher un discours moralisateur, favorable sans doute à une uniformité socioreligieuse de bon aloi, à une sobre discrétion. Il s'attaque satiriquement au clergé[4] en insérant dans son inventaire « l'évêque et le moine de mer », imitées de Rondelet. Il est possible que ces deux « monstres » du *Recueil* soient la matrice des figures les plus drolatiques des *Songes*, et qu'on puisse donc regarder cette « étrange » galerie pour en condamner la burlesque, mais déplorable diversité !

Le Mariage de Lucresse aux yeux de beuf et de Michault Crouppière (vers 1565 ?)

Desprez est sans doute le dessinateur et l'éditeur d'une estampe connue à un seul exemplaire, **l'*Histoire d'une drollerie facecieuse, du Mariage de Lucresse aux yeux de beuf, et de Michault Crouppière son mari, avec ceux qui furent semons au banquet*** : cette suite de quatre planches gravées sur bois du format des productions de la rue Montorgueil (soit 38 x 44 cm, ce qui développe une frise de près d'1, 80 m !) est stylistiquement très proche de plusieurs figures des *Songes* ; elle présente vingt-et-un personnages truculents et nommés, dont **cinq sont exactement repris des *Songes* ou dans les *Songes***.

Le cortège, qui va vers la table rustique du banquet, semble socialement être tiré vers le bas, et moralement dégénérer de planche en planche, au moins par la dénomination des personnages, de plus en plus dépréciative. Les « seigneurs et princes » y sont associés aux métiers populaires : « barbier, carreleur, écorcheuse, vendeuse, endouillère, cuisinier »… Les attitudes grossières, les mots sales, les allusions érotiques et scatologiques décrivent un monde ridicule par ses mœurs, son statut prétentieux, sa vulgarité : « yeux de bœuf, bellecouille, grossepense, équené, chaisieuse, tigneuse, endouilliere, morveux, salle y ord, gueullant, avalle-bren ». Le corps est présent par ses dysfonctionnements, ses excès, ses rejets : « grossepence, déhanché, chaisieuse, morveux »… Sont ainsi clairement dénoncés les vices, ou péchés capitaux, de gourmandise, de paresse (« lipendier »), de luxure, de colère (« gueullant »), d'orgueil (« seigneurs, prince, gruier, Magister »). Toute cette micro-société semble ridiculisée, à un titre ou à un autre, comme le montre le fou, maître de cérémonie du mariage de Lucresse, fermière, avec Michault, gruier.

On apprécie des trognes expressives, brutalement caricaturales, mais avec moins de « drôlerie » que dans la majorité des *Songes*, et sans monstres hybrides, homme/animal,

[4] Et aux dévots. Voir ci-avant « La femme allant à la messe » dans une « vesture » campaniforme qui évoque les *Songes* 71 et 72, et en revenant « toute endormye de contemplation ». « Le moyne de la mer » annonce les *Songes* 21 et 101, « L'évêque de mer », le *Songe* 93. Voir *in fine* la reproduction intégrale des 120 *Songes*.

homme/objet. C'est ce mariage « facétieux » qui les réunit dans une unité narrative de ton évidemment comique, évoquant un bruyant charivari, moins des noces paysannes à la Bruegel qu'une fête carnavalesque en milieu urbain. Les mets apprêtés pour le festin sont des têtes d'âne, de chien, et de cheval, aux connotations assurément négatives.

La question de la datation de cette suite de planches est décisive quant à leur signification : Pierre Jourde la dit « à peu près contemporaine des *Songes*[5] ». A. Chastel et F. Elsig proposent 1570 sans preuve ni conviction, et y devinent une allusion satirique au mariage de Charles IX et Elisabeth d'Autriche (?). Il nous semble que la ressemblance de plusieurs des figures de cette « drollerie » (notamment les deux mariés) avec celles des *Songes drolatiques* permet d'en rapprocher la conception vers 1565[6]. Il est aisé de passer des vingt noceurs identifiés, sur des estampes de grand format, destinées à être montées en frise, et éventuellement à être coloriées, à cinq des figures réduites au format in-12, sans légende, parmi cent-quinze autres. En outre, les cinq personnages que Desprez reprend du *Mariage* sont d'un réalisme farcesque et caricatural, mais n'ont rien du bricolage « fantaisiste » et forcé des « monstres », majoritaires dans les *Songes*, accentuant fortement le processus de dégradation et de déshumanisation des personnages. La visée satirique et explicitement « facétieuse » du *Mariage* n'est qu'apparemment déshistoricisée : on n'en a pas la clé, mais il est probable que l'allusion à un mariage princier y était compréhensible à l'époque. La critique sociale, politique et religieuse du tout début de la décennie 1560 (*Guillot le songeur*) est encore plus prégnante au lendemain de la première guerre civile, et sans doute en est-il de même dans les *Songes* qu'on ne peut donc prétendre décontextualiser.

Une « drôlerie » attribuable à Desprez : « Pour entonner une gaye chanson »

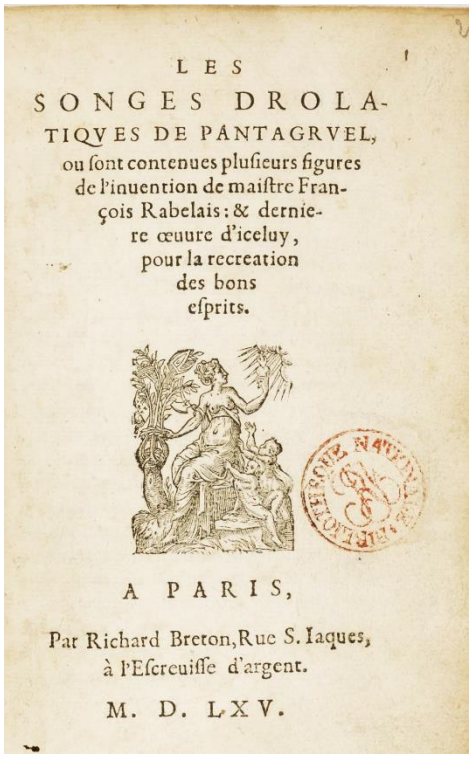
Stylistiquement, il est tentant d'attribuer à Desprez ce bois de 32 x 43 cm, où cinq joyeux drôles aux trognes caricaturales et bachiques initient et encouragent un jeune garçon à chanter, ou plutôt à « entonner », au double sens du verbe. Ils portent un hanap, un jambon, une aiguière, un pâté de coq (allusion à Saint Pierre ?). Le deuxième à gauche a un chapeau de pèlerin, à coquille et grelot. Une miche de pain fait pendant avec la cruche de vin : ne pourrait-on pas reconnaître dans cette estampe une parodie de la messe et du mystère eucharistique, ravalés aux triviales et bruyantes agapes d'une taverne ? Rappelons que la question sacramentaire est au cœur des controverses doctrinales du temps, et que l'absence d'un compromis au Colloque de Poissy en 1561 a précipité le conflit armé entre les deux partis. En tout

[5] P. JOURDE, *Portrait des mouches*, 2007, p. 14.
[6] C'est également la date qu'avance M. GRIVEL, *Baptiste Pellerin et l'art parisien*, 2014, p. 61.

état de cause, ces personnages à mi-corps ressemblent fort au groupe d'ecclésiastiques situés en haut à gauche de l'estampe de *Guillot le songeur*.

Le titre et ses enjeux

Le titre renvoie astucieusement mais fallacieusement à Rabelais, en présentant ces *Songes drolatiques* comme la « dernière de ses œuvres », et en rappelant les étranges voyages de Panurge et de Pantagruel tels que viennent de les compléter les éditions posthumes des ultimes brouillons et manuscrits de Rabelais : en 1562 paraît *l'Isle sonante*, et en 1564, le *Cinquiesme et dernier livre*. C'est dans cette actualité éditoriale que s'inscrivent opportunément en 1565 les *Songes drolatiques*, ainsi attribués à Rabelais, et bénéficiant de la coloration nettement anticléricale, hétérodoxe, et transgressive de son oeuvre. S'il n'est pas exclu que Desprez ait connu le curé de Meudon avant sa mort, du moins connaît-il parfaitement son œuvre, les cibles de son rire, les peuples étranges que ses héros rencontrent et décrivent en leurs navigations romanesques, et on peut donc accorder à Rabelais une paternité spirituelle des *Songes*, à défaut de pouvoir reconnaître Panurge, Grandgousier ou Quarêmeprenant dans telles des figures de Desprez.


LES
SONGES DROLATIQVES DE PANTAGRVEL,
ou sont contenues plusieurs figures de l'inuention de maistre François Rabelais : & derniere œuure d'iceluy, pour la recreation des bons esprits.

A PARIS,
Par Richard Breton, Rue S. Iaques, à l'Escreuisse d'argent.
M. D. LXV.

Examinons les connotations des éléments constitutifs du titre.

Les Songes : le « songe » porte déjà au XVIe siècle l'ambiguïté de ce que le XVIIe s. nommera le « rêve ». Le songe peut être porteur de révélations (voir les songes dans la Bible et l'oniromancie), nécessitant une interprétation ; il peut être creux, et il peut aussi inquiéter parce qu'il défie la raison par son étrangeté saugrenue, son délire vertigineux. Le songe fait donc hésiter : fruit d'une imagination féconde, libérée des normes et des censures (en cela il a les attraits du bizarre, du caprice), le songe est aussi la fantasmagorie inquiétante d'un esprit égaré, extravagant. Cepen-

dant les *Songes drolatiques* ne semblent pas se rapporter à un onirisme créateur de figures des vains désirs, ou révélateur des potentialités génésiques de la Nature.

Picturalement, de nombreux artistes dès la fin du XVe siècle s'essaient à montrer les songes des mélancoliques, à « vouloir objectiver l'inobjectivable », et se plaisent en particulier à figurer les tentations de Saint Antoine. Après le graveur Schongauer, le retable d'Issenheim montre Antoine agressé de monstres qui n'ont rien de « drôles ». Jérôme Bosch invente des triptyques et des panneaux mémorables, sur le *Jugement dernier*, la *Tentation de Saint Antoine*, où il accumule des êtres monstrueux, proches à certains égards des figures des *Songes* de Desprez qui s'est inspiré assurément de Bruegel. Dans ces rêves, « la règle est l'hybridation, la monstrueuse et ludique conjonction d'éléments hétérogènes. L'obscurité fait surgir d'autres espaces de jeu, de liberté ou d'inquiétude. Mi-terrifiantes mi-burlesques, les créatures de Bosch étaient pour les contemporains des représentations oniriques »[7].

Desprez prend nettement parti pour « l'étrangeté », cette incongruité qui devient, dans sa bigarrure et sa bizarre prolifération, le symptôme d'une époque inquiète, le signe d'une grave maladie collective. Sous le couvert du « songe », Desprez met en figures l'altérité des attitudes et des passions d'un corps social enlaidi de façon inquiétante par le fanatisme, l'autosatisfaction, la haine de l'autre, mais il cherche encore à faire rire face au danger ainsi « drôlatisé », face à l'horreur ainsi « carnavalisée ».

Drolatiques : ce terme est absent de l'œuvre de Rabelais, et en 1565 il constitue un néologisme. Rabelais emploie couramment les noms « allaigresse, dehait, esbatement, farce, folastrie, gaieté, joyeuseté », et les verbes « s'esbaudir, s'esjouir, resjouir, se moquer, se rigoler, rire et soubrire ». Disparu au début du XVIIe siècle, l'adjectif *drolatique* est repris avec succès par Balzac en 1832 pour ses *Contes drolatiques* (génialement illustrés par Gustave Doré, en 1855). Le mot dérive du néerlandais *drol*, petit bonhomme, lutin, esprit malicieux, qui fait rire mais dont il faut aussi se défier. Bon vivant, le *drôle* apparaît en français vers 1540, comme le mot *drôlerie* qui désigne alors un ensemble de débauchés. La *drollesse* à la fin du XVIe désigne une femme dévergondée. Il faut garder en mémoire ces connotations ambiguës, entre amusement et défiance ou rejet, comme le montrent les emplois nettement péjoratifs de cette famille de mots. Dans l'Histoire de l'art, le mot « drôlerie » s'applique précisément à la tradition médiévale, notamment nordique, des fantaisies ornementales proliférant dans les marges des manuscrits ou sur les frises sculptées de nombreuses églises. Dans la seconde moitié du XVIe siècle, on appelle « drolles » et « drolleries » les estampes amusantes à visée polémique diffusées par la propagande du parti huguenot, puis par celle de la Ligue. Ces images font rire, mais pour attaquer les ridicules de tel parti, de telle mouvance, historiquement bien situés.

De Pantagruel : chez Rabelais lui-même, le lexique du songe est ambigu : « rêver, rêvasser » s'associent à « rassoté », à l'idée d'inanité creuse et vaine. Au chapitre 63 du *Quart livre*, devant l'île de Chaneph, les navigateurs sont « pensifs, matagrabolisez, sesolfiez (= ahuris) et faschez » : Pantagruel sommeillait, « Ponocrates, resvant, resvoit, se chatouilloit pour se faire rire »… Or tous les habitants de cette « belle isle de Chien », anti-Thélème, « sont Hypocrites, Hydropiques, Patenostriers, Chattemittes, Santorons (=affectant la dévotion), Cagotz, Hermites »… Panurge n'y voit qu'un tas d'hypocrites, qui lui rappellent « les gras Concilipetes de Chesil », i.e. les religieux qui allaient au Concile de Trente « pour grabeler (=passer au crible) les articles de la foy contre les nouveaulx haereticques » (*Quart livre*, ch. 18). Voilà qui colore satiriquement les *Songes de Pantagruel*, mystifications qui tentent d'éprouver la vraie foi du songeur, tout en lui révélant la « bigarreté » et les difformités de ses adversaires.

[7] Y. HERSANT, « Peindre le rêve », in *La Renaissance et le rêve*, Musée du Luxembourg, 2013 p. 19.

Dans sa préface des *Songes*, Desprez écrit : « je ne croy point que Panurge en ait jamais vu ne cogneu de plus admirables aux pays où il a faict naguères ses dernières navigations ». Or il est visible que les *Songes* ne sont pas une revue des habitants caractéristiques de contrées lointaines et exotiques ; dans le *Recueil de la diversité des habits*, Desprez parcourait les peuples et les classes sociales. Dans les *Songes*, pas de « sauvages », ni d'Ecossais ou de Grecs. La plupart des figures sont homogènes et indigènes de l'Ile-de-France, et elles relèvent d'un regard caricatural porté sur les Français eux-mêmes, dans leurs difformités morales, et avec leurs travestissements ridicules.

La *Préface au lecteur des Songes*

Il convient de remarquer que si l'imprimeur Richard Breton a bien mis son nom, son adresse et sa marque au frontispice des *Songes*, l'auteur de la Préface ne se nomme pas (dans le *Recueil de la diversité des habits*, il avait usé d'une anagramme : Françoys Deserpz), et l'ouvrage, qui n'a pas de Privilège, contrevient aux édits royaux (ce qui est cependant assez courant) : l'Edit de 1551 fait « défense de pourtraire, publier, exposer en vente, acheter, avoir, tenir et garder aucunes images, portraitures ou figures contre l'honneur et révérence des saints et saintes canonisés par l'Eglise, et de l'ordre et dignité ecclésiastiques ». Or il est patent que près de la moitié des figures des *Songes* s'en prend satiriquement à « l'ordre et dignité ecclésiastiques » ! Un arrêt réglementaire du Parlement de Paris en janvier 1561 vise spécifiquement les gravures sur bois, « cartes et peintures scandaleuses ». L'arrêt de juillet 1565 défend à nouveau « de faire imprimer aucuns livres pleins de blasphèmes, convices et contumélies, ne tendant qu'à troubler l'état et le repos public ».

Seul texte dans l'ouvrage de 1565, cette brève Préface se joue de son « lecteur », qui n'est donc pas seulement un regardeur amusé et distrait, mais aussi celui qui doit y exercer sa sagacité à déchiffrer et à interpréter. Desprez précise de façon ironique que ceux qui en auront la faculté pourront décrire les « qualités et estats » de ses étranges « figures ». L'auteur invite en outre le lecteur de ces figures, s'il en est capable, « à en déclarer le sens mistique ou allégorique », et à « **leur imposer les noms**, qui à chacun seroit convenable ».

Mais Desprez ajoute qu'il est « incertain » de « l'intention de l'autheur », et qu'en somme chacun y trouvera ce qu'il y amènera, ironique leçon de prudence pour les commentateurs futurs : « celui qui sera resveur de son naturel y trouvera de quoi resver, le mélancolique de quoi s'esjouir, et le joyeux de quoi rire, pour les bigarretés qui y sont contenues ».

Desprez nous indique donc un « mode d'emploi » de son recueil, entre une assignation socio-historique de cette « étrangeté », réduite à des « qualités et états » de la société de son temps, et la potentielle dimension allégorique de ces figures, de portée morale, satirique, ou anthropologique. Le jeu consisterait donc à nommer pour soi ces curieux personnages, après les avoir « reconnus », à réduire en somme leur « étrangeté », pour mieux mettre à distance par le rire leur laideur, leur agressivité, leur bêtise, si manifestes en ces temps de conflits confessionnels, et encore si lourdes de réelles menaces au lendemain de la première Guerre de religion. Cet exercice de confrontation facilite le désamorçage d'une violence omniprésente ; il permet en même temps au lecteur de trouver contentement et satisfaction en relation avec son humeur ou son tempérament : on pourrait même suivre une gradation ascendante dans les effets attendus de ces images, prêtant à rêver (*les Songes*), à s'éjouir (*drolatiques*), à rire subtilement (*de Pantagruel*).

Au demeurant, Desprez égare à nouveau l'herméneute en concluant ainsi sa Préface : son œuvre peut « servir de passe-temps à la jeunesse », et les « bons esprits y pourront tirer **des inventions tant pour faire crotesques, que pour établir mascarades, ou pour appliquer à ce qu'ils trouveront** »… Les recueils d'emblèmes des années 1540-1550 prétendaient déjà servir au besoin de répertoire de modèles d'ornementation : Corrozet dit en 1540 que son *Hé-*

catomgraphie offre aux « ymagiers et tailleurs, Peinctres, brodeurs, orfèvres, esmailleurs » de quoi « prendre en ce livre aucune fantasie ». De même, la Préface de Barthélemy Aneau aux *Emblèmes* d'Alciat, Lyon, 1549, encourage d'appliquer ces emblèmes « aux murailles de la maison, aux verrières, aux tapis, couvertures, tableaux, vaisseaux, images, aneaulx, signets, vestements, tables, lits, armes, brief à toute pièce et ustensile, et en tous lieux »…

Si nous n'avons aucune attestation que des figures des *Songes drolatiques* aient été employées dans les arts décoratifs en France à l'époque de l'édition, il est notable qu'un plafond peint en 1581 en Ecosse à Prestongrange reprenne quatre figures des *Songes*, parmi un décor essentiellement composé de grotesques à l'italienne[8]. En janvier 1640, Inigo Jones reprend quatre figures des *Songes* pour dessiner les costumes d'une mascarade à Whitehall[9].

Le recueil a donc pu pratiquement servir de répertoire, de collection de modèles pour des applications simplement décoratives, ornementales[10] : mais, comme les drôleries, les grotesques et les mascarades elles-mêmes, il prend surtout sens dans un contexte culturel global, où les discours, les chansons, les images, les emblèmes, les devises, les décors, les gestes, les costumes, les fêtes, les rituels, les défilés armés, expriment la diversité et la complexité des enjeux d'une époque, aux niveaux socio-politique, religieux, idéologique… Si le recueil peut d'ailleurs servir de « passe-temps », ne serait-ce pas intelligemment pour supporter « l'étrangeté » et la violence de son temps ? Le contexte du début des années 1560 permet en effet de tirer le recueil, pour une moitié de ses personnages, vers une sensible satire anticléricale et anticatholique, issue du milieu réformé parisien et au profit du parti huguenot. Il convient cependant de se garder d'un dogmatisme explicatif, plaquant une signification « sérieuse » sur tout rire ou sourire, ainsi dévalués pour eux-mêmes.

Un regard sur les « monstres » des *Songes* *(voir in fine les 120 bois gravés, numérotés)*
Une typologie de la « bigarreté » : les bricolages de l'hybride

Observons que les figures des *Songes*, contrairement à la grotesque italienne, ne sont jamais mythologiques : on y trouve des créatures hybrides, brouillant les catégories, les espèces et les genres, anthropomorphes, zoomorphes (poissons, ou volatiles), phytomorphes (bas du corps végétalisé), mais pas de sirène, de harpye, de satyre, ni de centaure…

Loin d'être en apesanteur, comme les « grotesques » de l'art italien, funambules en fragile équilibre, acrobates de l'impossible, gymnastes de l'illusion, les figures de Desprez sont pesantes, voire balourdes, lourdement enracinées, chtoniennes et non aériennes, ayant poussé comme de vénéneux champignons. Les personnages isolés des *Songes* sont statiques, inactifs : s'ils brandissent des armes, ils ne combattent pas ; loin de processionner, ils prennent la pose ; ils ont l'assurance de leur statut, si vil ou improbable soit-il, la fierté de leur fonction, militaire ou religieuse, culinaire ou musicale, déterminée par leur costume et leurs attributs. Ils n'ont « pas d'autre occupation que de brandir ce qui les constitue, de se donner à voir »[11].Dans les *Songes drolatiques*, on distingue les stéréotypes sociaux présents dans la satire médiévale : paysans grossiers, soldats fanfarons (1 à 4), clercs avides (39, 48, 79). On trouve aussi des

[8] M. APTED et W. ROBERTSON, « Four drollities from the painted ceiling formerly at Prestongrange, East Lothian », *PSAS*, 106 (1974-5), p. 158-160.
[9] A. L. PRESCOTT, « The Stuart Masque and Pantagruel's Dreams », in *ELH*, vol. 51-3, p. 407-430. L'auteur analyse notamment la *Vision of Delight*, de Jonson (1617), et *Salmacida Spolia*, de Davenant (1640). Elle remarque que les « drollities » inspirant la mascarade de 1640 ne sont pas de fait parmi les plus étonnantes de Desprez…
[10] J. PORCHER, dans son introduction à l'édition fac-similé des *Songes drolatiques* en 1959, relève dans l'inventaire d'un marchand parisien en 1577, parmi « les marchandises de paincture à destrempe…, douze pièces de toille paincte fasson de Flandre ausquelles sont painctes plusieurs droleryes de diverses fassons, et dix pieces painctes sur toille à destrampe, fasson de Paris, où sont crotesques de plusieurs façons ».
[11] P. JOURDE, *op. cit.*, p. 45.

joueurs de tambour (34, 65) ou de flageolet (45, 66, 74) ; on voit comme chez Bruegel des porteurs de balais (76, 111), une sorte de bouc-jupon (23), des déguisements et masques d'animaux (18, 21, 29, 45…). On devine des scènes de ripaille, avec buveurs (68, 91) et bâfreurs (22, 44, 97). Mais pas de défilé ordonné, pas de parade comme celles des milices communales ou des confréries de métiers, pas de chars somptueux, pas de revendication explicite…

Les *Songes* n'ont rien à voir non plus avec les fictives curiosités tératologiques décrites par Pline et Isidore de Séville (cynocéphale, antipode, sciapode…) ni avec les animaux fantastiques hantant les Bestiaires médiévaux (phénix, griffon, basilic…). Ces nabots ne sont pas des Pygmées. Ces figures ne ressemblent pas aux prodiges décrits par Julius Obsequens et par Conrad Lycosthène, à ces avertissements divins par lesquels la Nature paraît jouer à signaler quelque prochaine catastrophe, ou à dénoncer le dévoiement de l'Eglise (voir *l'Ane-pape* de Melanchton, et *le Veau-Moine* de Luther[12]). Ils ne sont pas plus à rapprocher des monstres décrits par Ambroise Paré, fruits insolites et siamois de malformations congénitales ou du mélange transgressif des semences et des espèces.

Dégradation croissante : du normal au « pathologique » et au « grotesque »

Parmi ces « drolles », on croise d'abord des hommes et des femmes presque ordinaires, souvent d'âge mûr, et même des vieillards caducs, agressifs ; ce sont des figures bien « de chez nous », où se reconnaissent à la limite de vraisemblables portraits (31, 35, 37, 50, 52, 64, à la caricature à peine forcée). Ce sont précisément ces figures les moins « monstrueuses », certes caricaturales, mais relativement normales, qui ont été empruntées au recueil par les décorateurs et créateurs de costumes de mascarades. Seules quelques figures des *Songes* auraient donc pu s'avancer et parader dans les rues du Paris de 1565 en une procession échevelée, dans des déguisements carnavalesques particulièrement élaborés.

On voit aussi des enfants, encore emmaillotés, ou tétant leur nourrice (30, 62, 84). Des religieux partent en guerre, lourdement armés, et semblent préfigurer la fameuse procession de la Ligue trente ans plus tard (1, 6, 14, 26). Des milices armées, soldats débandés et redoutables reitres, tels que les années 1560 en ont trop souvent vu, on retient les arquebusiers (3), arbalétriers (38), archers, tous les porteurs de casques, de sabres, d'épées, de piques, de coutelas, d'éperons, de fanions (43, 49, 56, 57, 109, 118)… Sont détaillés tous ces outils et ces armes qui piquent, percent, découpent, fendent, dépècent, blessent et tuent : becs et dents, hameçons et ciseaux (si récurrents dans les *Songes*, en ces temps de scission).

Alors que les grotesques des fresques italiennes n'expriment pas d'émotion, les figures des *Songes* expriment souvent de la hargne, une sourde bêtise, une dédaigneuse vanité : l'un tire la langue (40), un autre crache (50), un autre grimace (116), plusieurs invectivent, ricanent et menacent de façon saugrenue (13, 25, 86). D'autres sont vides d'expression, d'une froideur indifférente, ce qui accentue leur étrangeté (12, 69, 117). Une grande partie des visages (caractéristiques incertaines de leur humanité, qui ainsi se dérobe) disparaît sous des capuches et de grands chapeaux, ou à l'intérieur de cruches (19, 78) ou de casques (109). « Leur truculence s'accompagne d'une sorte de retrait »[13]. Bien des personnages sont enfermés, comme coincés dans une coquille, dans une amphore, une carapace, une cloche, un tonneau, une sacoche, un casque. Ils semblent masqués, cagoulés ou déguisés, issus d'une étonnante et délirante procession. Les figures à trompe d'éléphant (8, 46, 59 et 88), à face de chouette (11, 12), à bec d'oiseau (27, 94), à gueule de saurien (38, 111), à dépouille d'ours

[12] J. BALTRUSAITIS, *Réveils et prodiges*, 1960, p. 313, explique cette fameuse image : « les oreilles dénotent la confusion ; la langue tirée, la parole frivole ; la robe monacale et déchirée, l'incohérence religieuse ; le capuchon, l'obstination dans l'hérésie ; l'absence de tout poil sur le corps, la belle et reluisante hypocrisie ».
[13] P. JOURDE, *op. cit.*, p. 8.

(45) évoquent autant ou davantage des masques que des aberrations anatomiques ou tératologiques.

Au niveau suivant de défiguration, la farce peut tourner au cauchemar, le masque étant sensiblement devenu une face bestiale, inquiétante, celle de la vraie et originelle nature de ces personnages : sous la coiffe se révèlent la tête d'une grenouille grimaçante, le bec pointu d'un oiseau, la mâchoire dentée d'un carnivore, et cela ne prête pas à rire.

Des parties du corps et du vêtement s'atrophient ou s'hypertrophient : c'est que « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès sont les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque »[14]. Nez, bosses, ventres, brayettes démesurés d'une part ; têtes (6), troncs, ou membres inférieurs (47) compressés et réduits au minimum d'autre part. Diverses prothèses permettent de soutenir un nez (8) ou un ventre bedonnant (58), de rehausser un nabot (46). Les grylles, de tradition médiévale, témoignent de ce glissement vers le bas, de cette humanité ayant perdu toute dignité, incapable de tourner sa face vers le ciel. Ces êtres raccourcis sont noués, emmaillotés et soutenus de béquilles (84), coincés dans leur coquille (23, 53, 113), ou dans un tonneau (au demeurant percé, 42, 120). Le brodeur Desprez semble obsédé par les nœuds, les sangles et courroies, les lacets et les passants, les boucles et les coutures (1, 4, 15, 24, 25, 40, 41…) qui maintiennent comme ils peuvent l'aspect de corps en déroute, et qu'il faut mettre sous cloche (1, 14, 71), tasser dans des besaces (98, 100), ou involuter dans des carapaces (109, 113). Voilà une humanité rabaissée, recroquevillée, diminuée, appesantie, réduite au ventre et aux opérations basiques de l'ingestion, de l'érection (23, 31, 50, 60), et de l'excrétion (20, 108). La matière corporelle travaille, se défait et se recompose, pleine de sève, d'excessives mutations, d'inavoués désirs, de formes inédites ; le dehors et le dedans permutent, exhibant ce qui aurait dû rester caché (et qui d'être montré devient « monstre »), cachant ce qui est normalement visible et envisageable (cette identité qui implique notre humaine responsabilité).

On se demande ce qui est vraiment corps, quand le charnel -la viande- jaillit, déborde, se modifie, quand l'excès d'incarnation s'ajuste ainsi aux enveloppes des vêtements, des armures, des contenants, aux travestissements, quand l'être n'est plus qu'un paraître, qu'il ne parvient à garder une tenue et à présenter une contenance qu'à se maintenir et à se concentrer dans son extériorité. Encore leurs humeurs s'échappent-elles de ce trop-plein, et l'on voit ces figures littéralement se vider, en jets de vapeurs et de fluides (42, 67, 82, 102, 103, 108) : dans ces écoulements et ces déversements, c'est l'être même qui s'évacue ; dans cette vacuité, c'est l'être même qui s'affaisse, ce sont le corps individuel et le corps social qui se décomposent. Des animaux trouvent alors à s'employer dans cette déroute : de petits poissons forment une compagnie de hallebardiers (14, 90, 118) qui accompagnent ces fantoches. Un oiseau niche sur une chevelure (36), d'autres moqueurs sont posés sur une bosse, comme des pique-bœufs (16, 61, 66, 104), ou sur un bras (37, 60), ou au bout de la langue (73). Et souvent des mouches viennent bourdonner autour de ces êtres en décomposition (7, 26, 84, 104, 110, 116)…

Puis c'est le corps tout entier qui se métamorphose en batracien (39, 67, 87) ou en mollusque (81, en poisson (18, 93) ou en oiseau (21). Les pieds deviennent des pattes griffues (45, 69, 82, 116), ou palmées (42, 93, 112, 120).

Enfin l'inorganique, ustensiles de cuisine, instruments de musique, se substitue aux êtres vivants, si étranges soient-ils déjà : les musiciens de la fête se sont ainsi greffés leurs propres instruments en un jeu de synecdoque (flûte, tambour, rebec ou mandoline : 65, 74, 96, 101).

---

[14] M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, 1982, p. 302 : « la bouche et le nez jouent un rôle important dans l'image grotesque du corps. Le grotesque ne s'intéresse qu'à tout ce qui sort, fait saillie, dépasse du corps, cherche à lui échapper. Le visage grotesque se ramène à une bouche bée, tout le reste ne sert qu'à encadrer cette bouche, abîme corporel béant et engloutissant ».

Les têtes de cruche (19, 77, 78), les corps en pot de beurre (33), en marmite (22, 44), en cloche (32), en amphore (108), en besace (79, 98, 100), en tambour (65, avec connotation sexuelle du « taboureur »), en tourte (103)… relèvent d'une continuité métamorphique, de mutations insolites, d'emboîtement, de gullivérisation, par lesquels se déforment et se reforment les corps et les visages, et s'anime l'inorganique : des objets d'usage trivial et quotidien adaptent ainsi et intègrent plastiquement et peut-être moralement leurs formes à celles de leurs utilisateurs. Les marmitons du banquet ou ces gloutons toujours fourrés en cuisine sont incorporés à leurs marmites. Le gourmand vit à l'intérieur de la tourte qu'il farcit (103), de la soupière qu'il lape (44) ou du pot de beurre qu'il brise et vide de l'intérieur (33). Les têtes redeviennent étymologiquement des cruches. L'homme campanaire (32) n'est-il pas un de ces prédicateurs qui tympanisent les fidèles ? Les hommes-besaces ne sont-ils pas de ces collecteurs avares qui accumulent l'argent en leurs bourses ? Ce monde semble bien sous l'emprise omniprésente du péché qui rend les hommes aussi difformes et défigurés.

Le parti de rire avec les *Songes drolatiques*

Faut-il en rire, et de quel rire ?

Comme l'explique Henri Estienne en 1566 dans la préface de son *Apologie pour Hérodote,* à propos des « mots nouveaux » qu'il a forgés, il a voulu ainsi « parler ridiculement de choses ridicules, qui néanmoins par les povres abusez sont estimées fort sérieuses » : l'outrance des figures des *Songes* permet à Desprez de représenter « ridiculement » des gens ridicules, de révéler ainsi leur imposture, et celle des « fausses valeurs » qu'ils défendent… La facétie permet de dire quelque vérité, et de toute façon, le lecteur a tout loisir d'interpréter ces figures sans risque d'être contredit, contrairement aux planches des livres d'Emblèmes dont le sens d'abord énigmatique est cadré, éclairé et garanti par le commentaire qui les accompagne.

André Blum estimait que « les *Songes* ne se rattachent à aucune série de pièces françaises. Les gravures ne semblent pas viser des personnalités déterminées. Rien ne justifie les attributions imaginaires. Il paraît préférable de ne pas chercher à reconnaître les traits de personnages notoires. Ce sont des estampes où domine la fantaisie… »[15] Blum rappelle que « les maîtres drôles (Bosch, Bruegel) mêlaient la farce à la dévotion et que leurs satires réalistes n'étaient pas des caricatures politiques ». Au milieu du XVIe siècle français, cependant, les

[15] A. BLUM, *L'estampe satirique en France pendant les guerres de religion, 1916,* p. 240.

« drôleries » sont désormais utilisées dans une « imagerie de combat », qui est fertile et efficace précisément en période de troubles.

À défaut d'identifier ne serait-ce qu'une figure, de la référer à un événement précis, leur rassemblement et leur encodage font sens au temps de leur circulation en tant qu'images et livre illustré. P. Jourde se demande avec raison si l'on peut « se contenter d'attribuer ce défilé à la seule fantaisie créative, à une époque où l'on est saisi par la rage de l'interprétation, où l'on voit des signes et des codes partout »[16]. L'amusement inoffensif que procurent ces *Songes* au premier regard se prolonge en questionnement sur leur signification potentielle, sur la vision du monde qui les a suscités.

Rire à la Renaissance

« Rire est cette activité globale, tout à la fois indépendante et nécessairement sociale, qui unit sans cesse le cœur et le corps de chaque homme dans une expérience unique d'ordre sensible, en même temps que, par sa nécessaire sociabilité, elle met en jeu observation, culture et imagination.[17] »

Si on ne peut théoriser le rire sans prêter à rire, le rire de la Renaissance ne reste compréhensible que pour une part aujourd'hui, et nous restons même perplexes ou indifférents devant bien des textes ou des images qui prêtaient alors à « se rigoler », et que nous peinons à classer dans les catégories du comique, de la dérision, du burlesque, de l'ironie, ou de l'humour... Certes, par rapport aux condamnations médiévales du rire diabolisé par les prédicateurs, le rire est à la Renaissance réhabilité et valorisé, mais, dans les figures des *Songes drolatiques*, bien malin qui peut identifier tous les procédés et les cibles comiques, et garantir ce qu'était leur efficacité en 1565 !

Le rire, historiquement et culturellement déterminé, n'est d'ailleurs pas à la Renaissance une émotion : « c'est un signe, mais qu'on ne sait pas toujours interpréter », comme l'écrit Daniel Ménager. On rit en société, en public, dans des cercles de connivence et de complicité. Il est cependant délicat d'apprécier les différences du rire selon le statut social ; il est convenu d'affirmer que le rire « populaire » se nourrit des motifs anticléricaux des fabliaux et des fêtes carnavalesques du Moyen-Age, avec une propension transgressive à la vulgarité, et même à l'obscénité, grâce aux motifs intemporels de la nourriture, du rapport au pouvoir et à l'argent, et aux allusions sexuelles. Dans les classes supérieures était au contraire promue l'*eutrapelia*, capacité de s'amuser avec joie, tout en gardant dignité et modération ; l'*eutrapelos* est un homme enjoué, d'un commerce agréable. Il sait éviter la plaisanterie à tout propos, et n'a pas la stupidité des « personnes rustiques et grossières ». Il rit avec naturel et mesure, quand c'est à propos. Il convient de fuir le « rire sardonien », un rire ambigu se retournant en rire noir et mortel. Il est difficile de distinguer le sourire (marque d'un élégant savoir-vivre) du grossier éclat de rire, puisque le sourire a souvent au XVIe siècle une valeur de provocation, voire d'insulte…

Des humanistes fort érudits ne méprisaient pas du tout les facéties, à coups de savantes références littéraires et bibliques, compréhensibles à l'époque. Des médecins, comme le réformé Laurent Joubert, se font théoriciens du rire. Pour les chansons huguenotes, souvent satiriques, c'est le médecin réformé Rasse des Noeux qui en a collecté le plus à l'époque ; pour les « drôleries » de la Ligue en estampes, c'est le magistrat Pierre de l'Estoile. Ils avaient tous deux la volonté de documenter pour la postérité ce genre de production satirique, liée à la Réforme et à la Ligue, mais en riaient-ils eux-mêmes ? L'humaniste Henri Estienne, dans son *Apologie pour Hérodote*, en 1566, accumule les anecdotes satiriques contre le ridicule du clergé. On découvre que le rire « est autre chose que la simple expression de la joie ou du

[16] P. JOURDE, *op. cit.*, p. 24.
[17] M. M. FONTAINE, *Rire à la Renaissance*, Droz, 2010, p. 449.

plaisir ; qu'en lui se mêlent des sentiments complexes, miroir de l'homme et de ses contradictions »[18]. Le théologien calviniste Théodore de Bèze n'a pas hésité à écrire le *Passavant*, et les *Satyres chrestiennes de la cuisine papale* en 1560 ; dans ses *Disputations chrestiennes*, en 1544, Pierre Viret fait l'éloge de la satire, et dans la préface, Calvin lui-même, auteur du plaisant *Traité des reliques*, légitime le rire qui nous prend face aux « superstitions et folies dont le povre monde a esté embrouillé ». Le réformateur rappelle que les prophètes eux-mêmes ont eu recours aux « moqueries » pour fustiger « des rêveries si sottes et des badinages tant ineptes ». Mais on sait aussi que l'esprit protestant garde une méfiance ambiguë face au rire…

Si l'on parvient dans les figures des *Songes* à repérer sa présence et sa fonction, ce rire devient bien une arme de la polémique politique et religieuse des années 1560. A défaut de pouvoir corriger les erreurs et les travers des gens de son époque, Desprez peut au moins en faire rire, et cela vaut comme thérapie préventive. Ces figures bouffonnes visibilisent le risque d'être soi-même atteint et contaminé par ces ridicules difformités. La « normalité » ainsi subvertie et démystifiée, est rendue par le « songe » à sa nature potentiellement « monstrueuse », celle qu'exhibent complaisamment ces « drôles » dans un jeu de coq-à-l'âne visuels, de métaphores graphiques, de mutations hybrides. Le rire du lecteur des *Songes* peut donc servir à exorciser une peur, celle que suscite cette quotidienne proximité de la diversité et de l'étrangeté des autres. Car la parade dérisoire de ces « masques » carnavalesques témoigne de la bêtise et de la folie sociale, et fait désespérer d'un retour prochain à l'ordre. Cette horreur qui fait d'abord rire se révèle ainsi effrayante. Comme l'écrit le médecin réformé Laurent Joubert dans son *Traité du ris*, en 1579 : « la chose ridicule nous donne plaisir et tristesse : plaisir de ce qu'on la trouve indigne de pitié et qu'il n'y a point de dommage… Il y a aussi de la tristesse pour ce que **tout ridicule provient de laideur et messeance**. Le cœur marry de telle vilenie, comme sentant douleur, s'etrecit et resserre ». À rire ou à sourire de ces pantins, au moins ne se place-t-on pas dans le parti des « agélastes », qui ne savent pas rire et ont choisi de ne pas rire, fanatiques de tout acabit, enfermés dans leurs dogmes, au nom desquels ils éliminent brutalement et avec bonne conscience tout « hérétique » et tout déviant.

Les Songes relèvent-ils du genre de la caricature ?

Il est notable que les *Songes* aient été conçus avant même l'invention du mot *caricature*, vers 1590. Visant à critiquer un type de comportement social ou religieux davantage qu'un individu reconnaissable, ils sont à la charnière entre l'imagerie de propagande des débuts de la Réforme et le développement des portraits-charges dont Henri III devient une des cibles principales vingt ans après les *Songes*, figures que Pierre de L'Estoile collectionne en tant que « drôleries ». Toutefois, si l'on suit la définition donnée par certains historiens[19], les *Songes* relèvent bien de la caricature, vue comme « déformation grotesque, facétieuse ou parodique d'individus ou de groupes humains, tant réels qu'imaginaires, à des fins de plaisanterie ou de dérision, voire de critique et de subversion ». Desprez s'applique à « retourner les codes de représentation conformes aux règles de la décence, de la modération, de la dignité et de la beauté », pour faire rire, quand même ce rire serait-il ambigu, et destiné à exorciser quelque peur. Desprez utilise un langage visuel largement emprunté au répertoire de l'hybride, du monstrueux et du parodique mis au point au Moyen-Age, et présent notamment dans les rituels carnavalesques du XVIe siècle, mais il le remploie dans le contexte particulier des conflits interconfessionnels des années 1560. Il ne s'en prend pas à des personnes nommément désignées, mais à l'institution qu'elles représentent et « incarnent » ridiculement, à la dégradation d'un idéal de civilité dont les *Songes* constatent l'implosion, plus qu'ils ne le font ex-

[18] Daniel MENAGER, *La Renaissance et le rire*, 1995, p. 5, 35 et 43.
[19] L. BARIDON et M. GUEDRON, *L'art et l'histoire de la caricature*, 2015, p. 8.

ploser. Dans ce défilé de figures, plus de retenue des gestes ni de dignité du maintien, plus de maîtrise des désirs ni d'élégance des attitudes.

Le parti de lire « à plus haut sens »

Que peut bien signifier cette collection de « monstres » ?

Au regard de l'esthéticien, le monstre permet de réfléchir à une conception de l'art comme jeu formel et combinatoire de plusieurs systèmes symboliques : ainsi est-il assurément possible de proposer une classification des monstres figurés. L'ambiguïté est constitutive du monstre représenté, de façon repoussante ou séduisante, comique ou effrayante. Bien qu'il soit risqué de lier éthique et esthétique, « nous ressentons que le monstre veut dire *autre chose* que lui-même », quitte à projeter sur lui, sans garde-fous, une intention satirique ou une valeur symbolique. Certes, dans les dessins ou estampes de caricature, il est nécessaire d'identifier la cible immédiate, dans le contexte particulier de la culture d'un moment historique donné. Il ne faut cependant pas réduire la figure monstrueuse au moment et aux procédés de sa conception, ni à l'intention de son créateur : elle provoque, aujourd'hui comme alors, une réflexion herméneutique, le spectateur cherchant moins à comprendre la façon, le montage du monstre, que sa signification.

François Desprez est sans doute l'inventeur de la majorité des figures des *Songes*, et l'on a pu identifier des sources iconographiques précises auxquelles il a emprunté une partie de ses dessins (à Bruegel notamment). Nous avons cherché à classer typologiquement ces figures, à dégager des motifs thématiques et satiriques (cloches et marmites par exemple, ou parodie des vêtements, attributs et signes du clergé…) qui paraissent expliquer la composition du recueil. Nous sommes convaincus que celui-ci ne se limite pas à la performance graphique d'un brodeur original et inspiré, à des fins ludiques et purement ornementales : il peut nous dire quelque chose d'une inquiétude propre à un huguenot parisien entre deux guerres de religion, à un homme du XVIe siècle troublé par les évolutions sociopolitiques, les signes manifestes d'un monde renversé, à la dérive, producteur de monstres qui peuvent faire sourire, mais afin de contrer l'horreur qu'ils suscitent profondément. La galerie de monstres des *Songes* a donc bien en tout état de cause une signification historique : l'époque produisait des monstres, mieux valait en « rire » pour en distancier ou en différer la menace.

Dans le recueil de Desprez, les figures des *Songes* sont exprès énigmatiques, parce qu'elles ne parlent pas et ne sont pas prises dans un discours explicatif ou justificatif : on ne peut les ramener à un symbolisme métaphysique, ou à quelque ésotérisme. Mais si elles ne parlent pas, si on ne peut y percevoir un grognement, y redouter une odeur ou un contact, elles ne sont pas inoffensives et ne veulent pas rien dire : même à seul usage de « récréation décorative »[20], elles conserveraient une force subversive dont notre rire rend précisément la secousse.

Michel Jeanneret, au terme de son analyse, rappelle que le XVIe siècle « est trop saturé de croyances, de craintes, et que la référence aux monstres est trop chargée d'affectivité pour que les *Songes* soient totalement gratuits »[21]. Les *Songes* traduisent à leur façon une peur diffuse à l'époque, et cette façon consiste à en rire : certes l'étrangeté effrayante de ces gnomes

[20] C'est le parti imprudemment retenu par Sophie HARENT, *Beautés monstres*, catalogue de l'exposition de Nancy, 2009, p. 201 : « plus satirique que caricatural, le projet des *Songes drolatiques*, à l'inverse des livres d'emblèmes, ne semble porteur d'aucun message moral. Il paraît au contraire une libération jubilatoire du rêve et de l'imagination plastique, où peuvent naître les monstres les plus extravagants ».

[21] M. JEANNERET, *op. cit*., p. 39. De son côté, Y-M. BERGE, *Fête et Révolte. Des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle*, 1976, p. 55, dit que « les gens en fête ne sont ni intemporels ni solitaires. Leurs gestes sont inséparables de leur milieu et de leur époque. Une fête doit fatalement refléter quelque chose des passions, des craintes et des espoirs de son temps ».

demeure présente, mais rendue ambiguë, parce que relativisée, prêtant à rire, « drolatisée », rejetée du côté d'un mauvais songe dont on peut au réveil se débarrasser en en plaisantant. Indéniablement, le monstre existe bien, autour de nous vraisemblablement, en nous sans doute, mais il est possible de s'en défaire par la dérision, d'en amoindrir l'obsession en le figurant comiquement. Jeanneret résume cette opération apotropaïque en **« carnavalisation de l'horreur »**[22], à laquelle Desprez procède par accentuation ou détournement d'éléments réalistes, par emboitages et greffes diverses, par travestissements extravagants.

Propositions de lecture, en gradation croissante

La piste ornementale : « Faire crotesques et établir mascarades » dit le brodeur Desprez, donnant ainsi une visée utilitaire et ornementale à ses figures. L'on a vu qu'en effet certaines figures ont pu servir pour décorer des plafonds, ou créer des costumes de fête. Au premier degré, les *Songes* s'ajoutent au répertoire des grotesques qui se répandent alors par la gravure dans la sculpture, la fresque, la tapisserie, la majolique… Le brodeur-dessinateur s'est d'ailleurs plu à associer à ces nabots maléficiés des ornements festifs. De ce goût maniériste, du raffinement ornemental, témoignent le jeu des lignes courbes, des tiges végétales, des panaches de fumée, de grands oiseaux élégamment emplumés, de longues plumes aux chapeaux, des rubans, des lacets et des guirlandes (40), des chausses à la poulaine, prolongées de gracieux éperons en volute, peu fonctionnels… Certaines figures seraient ainsi tout à fait à leur place dans un décor de grotesques, comme les gracieux et musicaux Songes 21, 96, 101.

La piste allégorique et satirique : Bruegel insérait ses « drolleries » dans des représentations des *Péchés capitaux*, où ces figures permettent de dénoncer les vices et de montrer comment le péché « défigure » véritablement l'homme. Desprez rajoute aux créatures qu'il emprunte au flamand ou qu'il imite des attributs religieux qui satirisent assurément le clergé de son temps : les cloches et formes campanaires nous renvoient assurément à *l'Isle sonante* de Rabelais, les marmites et autres ustensiles culinaires nous font entrer dans la *Cuisine papale* de Théodore de Bèze, au milieu de la *Polymachie des marmitons* (voir en Dernière partie).

Il est assuré que Desprez, comme ses amis Breton, Pellerin et Hoyau, a été un réformé actif à la fin des années 1550 et au début des années 1560, et que certaines de leurs productions imprimées s'inscrivent dans une active politique de **propagande huguenote par le texte et par l'image** ; se multiplient alors estampes, placards, chansons, et vigoureux pamphlets. Dans sa suite de l'*Histoire de Salomon*, Hoyau attaque la politique antiprotestante du vieil Henri II, qu'il figure en Salomon adorateur d'Astarté, sa maîtresse Diane. Desprez insère dans son *Recueil de la diversité des habits* deux « monstres » bien connus de la satire anticléricale, « l'Evêque de mer », et « le Moine de mer », et les *Songes drolatiques* ont très probablement une coloration polémique de même sens.

Le contexte de la propagande protestante, avéré dans nombre d'estampes satiriques et de pamphlets rigoureusement contemporains, permet seul d'« expliquer » le surgissement des *Songes drolatiques* en 1565. On sait que les conflits confessionnels du XVIe siècle ont usé des deux côtés, avec une particulière et féconde « vacherie », de l'animalisation et de la diabolisation de l'adversaire : les Papes ont été une cible privilégiée de la caricature, mais aussi les Réformateurs (Luther et Calvin) et les rois (Henri III notamment au moment de la Ligue). L'origine iconographique d'une vingtaine de figures (notamment celles empruntées à Bruegel) confirme une intention allégorique et moralisante. Dans la volaille des *Songes*, tétant (87), pétant (54), picorant (16), ou simplement posant sur une langue (73), une main (9, 60),

[22] M. JEANNERET, *op. cit.*, p. 41.

un coude (37), une bosse (61, 66, 104), une pique (29, 84, un perchoir (87), on peut reconnaître les formes et les attributs éloquents des Papimanes et des Papegauts de Rabelais.

De l'habit ecclésiastique, on reconnaît les pièces et attributs hiérarchiques les plus notables : la tiare pontificale du Songe 7 ressemble à une ruche, celle du Songe 116 évoque une triple tonsure, et ce pape jaillit d'un coussin en grimaçant grotesquement. Les mules s'offrent à de répugnants baise-pieds (53, 75, 105, 119). Les clés de Saint Pierre (105, 108) deviennent des crochets, ou une patte griffue. Desprez s'amuse à des variations sur le galero cardinalice (8, 9, 53, 69), arboré par d'inquiétants prélats Au Songe 82, une des figures les plus satiriques du recueil, on reconnaît bien la mitre épiscopale : ganté, cet évêque brandit un sabre et active de la main gauche sa diabolique jambe-soufflet, tandis que sa patte droite traverse un bénitier. Une fumerole s'échappant de sa tête creuse parachève le portrait. Au Songe 89, un vieux dévot fait la révérence devant un épouvantail mitré, à chape campaniforme. De *Songe* en *Songe*, on retrouve aumusses fourrées, camails, rochets, gants brodés, franges et glands (7, 19, 21, 28, 48, 79, 105, 110…)

« La plupart des figurants trahissent leur nature profonde à travers toutes sortes d'hybridations et d'excroissances corporelles. » Même les éléments de leur accoutrement ou de leur armement prennent un sens allégorique, et « gantelets, mules, mosettes, tiares papales, chapeaux de cardinaux et habits à bordure d'hermine sont au service du scabreux et du scatologique » [23]. Dans ce sens, la satire dans les *Songes* vise à dénoncer « l'intempérance des représentants de l'Eglise et du pouvoir politique en général ».

Un prêcheur cornu, à l'air cloche et en équilibre instable, sermonne et capture de sa langue gluante et hypocrite les habitants d'un marécage (32) ; un frère quêteur et tonsuré, répugnant hybride, s'applique à la même tâche (39) ainsi que le diurne rapace du Songe 12, exhibant le produit de sa pêche, et que le diablotin ganté, issant d'un casque, au Songe 83. On peut être assuré que ces quatre pêcheurs-prêcheurs, faux disciples du Christ, ne sont pas porteurs de la Bonne Nouvelle du Salut gratuit. D'ailleurs leur insatiable supérieur vide sa bourse emplie d'écus timbrés d'une croix dans une plus large sacoche (79) et un sorbonique censeur des livres (48) se plaît à jeter l'Ecriture sainte au fond d'un puits, pour en dissimuler la Vérité.

Tel pèlerin chemine, méditant à l'intérieur du havresac qu'il est devenu (98) ; cet autre, à la cervelle fêlée, et à l'insigne de la coquille Saint-Jacques, disparaît dans sa chape à soufflets (110). Des pénitents encagoulés (63, 117) croient mériter leur Salut par quelques macérations ou offrandes. Complètent ce défilé des tares ecclésiastiques quelques enfroqués armés (26,

[23] M. JEANNERET, *op. cit.*, p. 38.

51, 56) ou gourmands (67, 97), des tonsurés (104), une dévote avec une tête de chouette, une mentonnière, mais les jambes découvertes comme une prostituée (11).

Nous pensons reconnaître une violente parodie de la Charité romaine dans le Songe 30, et dans le Songe 84, une figure de l'Eglise romaine, infantilisée, corsetée de dogmes, balançant ses hochets, soutenue d'étais et de béquilles, brandissant une crosse à tête de chouette ! Nous verrions volontiers *in fine* dans le Songe 120 une très audacieuse dénonciation de la messe catholique… Il se pourrait que le monstrueux cloporte allaitant de ses outres flasques une couvée d'ouailles (87) soit d'ailleurs une figure parente de cette larve femelle, à queue diabolique, à oreille pendante, tenant calice de communion et étole de la main droite, burette de la main gauche, aspergeant et abreuvant de quelque infect liquide les deux dévots agenouillés à ses pattes !

Nombre de figures esquissent un geste de bénédiction (8, 58), ou arborent ostensiblement un chapelet à gros grains (26, 27, 89). A celui-ci (20), dont les doigts de pied font un signe blasphématoire de bénédiction, Desprez met un moulinet de folie dans les mains, et d'une copieuse miction, lui fait arroser des chapeaux de cardinaux. Celui-là (58), prélat bénissant, brandit un pied de porc en guise de crosse, et il est si bedonnant qu'il faut lui greffer une brouette pour soutenir sa graisse. Devenu batracien, chapeauté d'un entonnoir fumant, cet autre sermonne un moinillon armé de sa lèchefrite (67).

Remarquons que Desprez a repris presque exactement à Bruegel sa figure 110, un personnage à soufflet à crémaillère, issu de la planche *Avaritia* de la suite des *Péchés capitaux* ; mais s'il l'extrait du reste de l'estampe où elle figure une forme complémentaire de l'avarice, Desprez l'inscrit dans la série de ses figures portant des sacs, ou se métamorphosant en bourses et besaces (79, 98, 100), et il y rajoute satiriquement des attributs religieux : une coquille de pèlerin en sautoir, les franges d'un chapeau cardinalice et les mouches qui accompagnent aussi deux figures clairement « papales », 7 et 116.

On sait que la Réforme a condamné le jeûne du Carême dont le Songe 92 donne une ironique représentation : la cuiller ne plonge plus dans le pot (44, 64, 67), il faut faire maigre (une des grenouilles – de bénitier ? - au menu ressemble à l'un des dévots du Songe 120), et sous son chapeau on devine une triste mine. Refusant le jeûne, les protestants dénonçaient du même coup la part gourmande et lubrique du Carnaval (44, 60, 68, 103). Alors que Luther, dès 1521, approuvait tactiquement l'introduction de la propagande antipapiste dans les rites traditionnels du carnaval de Wittenberg, On voit ici cette ambivalence à l'œuvre dans les figures des *Songes drolatiques*. Le pouvoir catholique n'était d'ailleurs pas dupe des dangers de favoriser les idées réformées, sous couleur de « jeux de la Passion » ou de processions :

près de Lille, en 1563, une « histoire biblique », *l'Adoration du veau d'or*, est jouée devant près de mille personnes, et suivie d'une farce. Cinq villageois y personnifient la Vérité, la Convoitise, le Prêtre, la Simonie, et le Peuple. On devine que le Prêtre préfère se détourner de la Vérité de l'Evangile et de la pure prédication de la Parole au profit de l'aisance matérielle et des plaisirs ![24] A Lille même, précisément en 1565, les magistrats interdisent les représentations faites « par gens de métiers plus capables d'exciter la risée que la piété, de sorte qu'on aurait dit une mascarade spirituelle. Lesdites histoires furent mises à néant, parce que c'estoit le commencement des troubles et presches qui se faisoient par les gueux et huguenots autour de Lille et autres lieux »[25]. De l'autre côté, la forte minorité réformée de Lyon fait prendre en 1561 un édit interdisant les masques, et celle de Rouen en 1562 empêche la Compagnie des Cornards de défiler avant le carême, en faisant « infinies insolences et mascarades, folies et méchancetés ».

En 1565, les *Songes drolatiques* témoignent ainsi de ce moment singulier où la propagande protestante sait encore utiliser les rites carnavalesques pour en détourner par le rire et la satire « l'innocence originelle » et faire passer ses idées nouvelles, alors qu'en même temps la Réforme commence d'imposer où elle le peut des normes plus rationnelles et plus morales (voire ascétiques), parce que cette folie de Carnaval lui paraît au fond manifester une anomalie, un péché invétéré, dont il convient de se détourner…

Cloches et marmites à visée satirique et polémique dans les Songes

Les figures campaniformes et les marmites récurrentes dans les *Songes drolatiques* trouvent dans des pamphlets anticléricaux absolument contemporains leur origine et leur sens ; dans le contexte d'âpres conflits confessionnels, il a paru efficace à des littérateurs et à des dessinateurs de recourir aux vieux motifs carnavalesques et festifs, réinvestis et revitalisés par la polémique et la satire d'actualité.

La gravure sur bois illustrant satiriquement ***Le Renversement de la Grand marmite*** (37 x 47, 5 cm) est attribuée par Marianne Grivel[26] à Baptiste Pellerin, qui est certainement favorable à la Réforme, et qui est au demeurant un ami proche de Desprez ; elle est datée de **1562** par Philip Benedict, ce qui en fait un précoce exemple de propagande réformée par l'image en France.

> Une marmite en forme de cloche retournée[27], fendue, et pleine de mitres et de chapeaux cardinalices, est sur le point de se renverser sous l'effet du feu où brûlent des martyrs protestants accueillis au ciel. Du ciel descend, Bible en main, la Vérité, venant ainsi, dans un grand souffle eschatologique, mettre à bas l'hypocrisie religieuse. Plein d'ecclésiastiques, cardinal, moines, théologiens, s'emploient vainement à retenir la marmite avec des cordes (cf Cordeliers) et avec

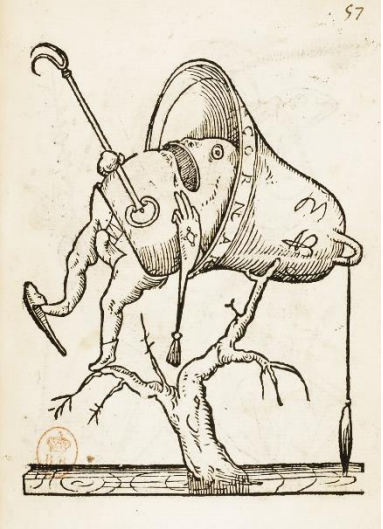
[24] Voir A. JOBLIN, « Le théâtre protestant au XVIe siècle : une « mommerie » nécessaire », in *Les Protestants et la création artistique et littéraire*, Actes du Colloque de 2004, p. 43-56.
[25] Cité par Y-M. BERGE, *op. cit*., p. 67.
[26] M. GRIVEL, in *Baptiste Pellerin et l'art parisien de la Renaissance*, 2014, p. 80.
[27] P. BENEDICT, « Des marmites et des martyrs. Images et polémique pendant les guerres de religion », in *La gravure française à la Renaissance à la BnF*, 1994, p.108-111. F. LESTRINGANT, « Le Cannibale et la marmite », in *Le Huguenot et le sauvage*, Droz, 2004, p. 427, écrit que « si la marmite papale ressemble à une cloche retournée, c'est qu'au départ la cloche est une marmite à l'envers, suspendue au-dessus de la tête des fidèles ». *L'Isle sonante*, de Rabelais, renforce en 1562 cette condamnation des cloches « petites, grosses, médiocres ensemble sonnantes », dont le bruit tumultueux ressemble au « tremblement de poilles, chaudrons, bassins, et cymbales corybantiques de Cybèle mere des dieux » (Pléiade, éd. M. Huchon, p. 843). Le *Renversement de la grand marmite* et ses échos dans les *Songes drolatiques* ont été analysés par V. ROBERT-NICOUD, *The World Upside Down in 16th Century French Literature and Visual Culture*, 2018, p. 181-195.

les « canons », brisés eux aussi, des Décrétales du Pape. Un moine en profite pour lutiner deux religieuses visiblement enceintes. On voit le Pontife, en haut à gauche de l'image, en train de chuter de son trône, dans la même instabilité que la marmite, au-dessus d'un parc grillagé où s'entassent ses adorateurs.

Desprez met en scène ces **marmites** : dans le Songe 97, un moine en capuchon boutonné lèche le manche d'une cuillère au-dessus d'une haute *marmite* (la marmite est percée, comme l'Eglise est malade, et perd sa substance). Au Songe 44, un moine accouplé à une *marmite* tripode qui fait corps avec lui plonge sa cuillère dans le brouet fumant. Songe 22, la transformation est achevée : *l'homme-marmite* a les pieds et les bras d'un homme, le visage satisfait d'un grylle à double menton, un chapeau à crevés en guise de couvercle. De sa main droite gantée, il tient une lardoire, au bras gauche est suspendue une lèchefrite.

Desprez fait retentir ces **cloches** : Songe 32, le buste d'un évêque mitré, ou d'un prédicateur à bonnet de fou, surmonte un corps en forme de grosse *cloche* à battant (allusion sexuelle ?), qui repose de façon très instable sur un cadre en bois ; il tire une langue démesurée au-dessus d'une pièce d'eau d'où il a sorti le petit fretin qu'il exhibe, avec deux hameçons (attaque contre le prosélytisme). Songe 105, un nabot à visage de batracien est penché en arrière sur un arbre sec, sa coiffe en forme de *cloche* le faisant basculer en arrière. De la main droite il tient une clef à crochet-griffe (pour soutirer les dîmes affluant à Rome) ; sa main gauche est gantée comme celle d'un prélat et fait un signe de bénédiction ; son pied droit ar-

bore une pantoufle (mule du Pape ?) ; sur le bord de la cloche, on lit aisément l'insulte de « CORNAR » (la *Société des Cornards* de Rouen avait mis le nom de Rabelais sur un étendard lors de sa procession carnavalesque en 1540).



On trouve d'autres « cloches » composites : Songe 7, le Pape a une chape en forme de cloche, boutonnée de grelots comme une Mère Folle, et il a sur la tête une tiare en forme de ruche où se pressent des mouches à miel. Songe 71, une femme en robe campaniforme porte une cagoule surmontée d'un oiseau, indice d'un contexte matrimonial (voir la proposition du personnage qui lui fait face, 70). La cagoule se prolonge en voile de veuve, et le menton en galoche est enserré dans une mule. Le bas de la robe porte une inscription inversée : ORO TESTOR (« je prie, je témoigne »). Songe 89**,** le vieux pèlerin égrenant un chapelet à gros grains plie le genou devant un évêque-épouvantail, à la mitre fendue et à la chape campaniforme, fiché au milieu d'une touffe d'herbes des près.

Le rapprochement de trois gravures des *Songes* nous paraît figurer le processus de métamorphose propre à l'imaginaire de l'auteur, tout en accentuant la portée satirique de la collusion entre gens d'Eglise et gens de guerre : Songe 1, le moine-soldat, caparaçonné de métal, est lié à une tourelle mobile qui redouble sa protection. Songe 118, le fantassin s'avance dans

un donjon miniature à roulettes, avec contreforts et merlons. Songe 14, l'armure nettement campaniforme est appareillée comme une tour de pierre. Le bas de la chape porte une inscription anagrammatique : ORA (« Prie »), comme c'est (ou cela devrait être) la vocation des sectateurs de *l'Isle sonante*…

La piste anthropologique et sociale

Par-delà cette satire anticléricale et anti-romaine, l'œuvre de Desprez nous montre un dérèglement généralisé de la nature et de la société, producteurs de tels monstres, armés et fanatisés. La transformation en quelques années de la petite minorité réformée en un puissant parti huguenot, l'impossible paix compromise par les provocations et les refus de compromis doctrinaux des deux côtés (échec du Colloque de Poissy en 1561), les vagues iconoclastes (1562-1564), la guerre dite de religion et ses violences, ont assurément inquiété et questionné les contemporains : devant l'horreur des massacres de masse, des pillages et des destructions, devant cette étrangeté mortifère qu'incarne l'autre que soi, il est bien utile de recourir à la bouffonnerie, à la carnavalisation, pour conjurer l'horreur de la barbarie à l'oeuvre, désamorcer la violence prête chaque jour à recommencer. Si le rire humanise, les figures des *Songes* permettent de mettre potentiellement à distance ceux qui monstrueusement ne voient de sens au moment historique qu'ils vivent que dans l'affrontement des guerres civiles. Les armes brandies, les scies en action, les grimaces agressives, les braguettes lourdes de viol, les jets d'urine visent peut-être à rendre visible une peur dégradée en farce, à désarmer la violence par le rire.

C'est que la barbarie des guerres civiles sous prétexte de religion excède celle que l'on reproche aux « cannibales » ; Montaigne nous rappelle que « nous les surpassons en toute sorte de barbarie ». Le fanatisme ronge et ravage le corps social, les massacres s'ajoutent aux destructions, en attendant pire (1572). Cette barbarie semble provenir d'un « trop d'être, dû à une corruption ou à un abâtardissement des vertus naturelles qui sont en tout homme »[28]. Se pose à chacun de manière problématique, jusqu'au dégoût de soi, cette présence de l'altérité « monstrueuse », normalement tenue à distance ou dans l'oubli, et soudain évidente, proche, immédiate. Ainsi défigurée et dénaturée, l'identité vacille de se reconnaître en ces larves d'humanité, en ces fantoches cruels et braillards, en ces prélats prétentieux et grotesques.
La physionomie des figures des *Songes* semble avoir valeur de prédestination : comme invétérés dans leur péché, refusant toute grâce, tous ces bouffons ont la tête de leur grossier emploi, auquel ils paraissent irrémédiablement assignés, mais justement condamnés. Ils rappellent la méchanceté grinçante et désespérée des personnages peints par Bosch dans ses tableaux du *Christ aux outrages* ou du *Portement de croix*. Ce rire-là des ignobles bourreaux, déformé par la haine, dans ce moment où souffre leur Sauveur innocent mené au supplice, condamne cette humanité pécheresse qui ne sait pas ce qu'elle fait. A l'aise dans leurs corps difformes, sûrs de leurs droits et fiers de leurs attributs, se complaisant dans leur médiocrité, les caricatures issues des *Songes de Pantagruel* se livrent à un concours de laideur, physique, morale et spirituelle.

Les pistes satirique et anthropologique que nous avons suivies sont au demeurant en cohérence avec la doctrine de la Réforme. Alors que la Renaissance avait exalté la beauté harmonieuse d'un corps humain et social idéal, miroir de la dignité de la créature et de la perfection du Créateur, la Réforme voit avec pessimisme en chaque homme une « ruine défigurée » par le péché, et dans une société sans lois justes et bonnes une violence latente, une déshumanisation à l'œuvre. Les figures des *Songes drolatiques* confirment à l'envi la nécessité d'une « reformation ».

[28] D. CROUZET et J-M. LE GALL, *Au péril des guerres de religion*, 2016, p. 56.

Un exemple de lecture plurielle : « les gros poissons mangent les petits »

Dans le Songe 93, Desprez s'est assurément inspiré de la gravure homonyme de Bruegel, burin de 1557, et l'on peut se contenter de l'identification de cette source iconographique. Mais il l'a intelligemment adaptée à son recueil, en réduisant la taille du gros poisson gisant sur la rive, et en supprimant le paysage et les pêcheurs. Le « gros poisson » de Desprez est debout sur le sol terrestre, il est anthropomorphe, avec un bonnet, une houppelande et une braguette ; il a des pattes de batracien (ce qui en fait vraiment un monstre marin, là où Bruegel dessinait un poisson « réaliste »); il s'ouvre lui-même le ventre. Ce « poisson » hybride s'inscrit dans la logique des *Songes* : il est d'ailleurs très proche morphologiquement du Songe 18.

Bruegel illustre un proverbe connu en son temps, pour dénoncer un fait social qui apparaît donc comme naturel et universel, l'enrichissement cupide des riches au détriment des pauvres.

L'estampe de Bruegel semble tirer une leçon morale, qui console de devoir se résigner à cette « loi » : le plus gros poisson est malgré lui échoué ; gueule et ventre ouverts, il finit par rendre ce qu'il avait avalé et amassé… L'estampe pourrait aussi être un pamphlet politique ou religieux, dans le contexte flamand de l'époque. Dans une approche de psychologie des profondeurs, on peut mettre cette figure au crédit du « régime nocturne de l'image » : Gilbert Durand[29] a analysé « le schème sexuel ou digestif de l'avalage, surdéterminé par le symbolisme du redoublement et de l'emboîtement ». « Le poisson est le symbole du contenant

[29] G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1985, p. 243.

redoublé, du contenant contenu. La classe des poissons est celle qui se prête le mieux aux infinies manipulations d'emboîtement des similitudes ; le poisson est la confirmation naturelle du schème de l'avaleur avalé. » Toutefois, cela aide-t-il à comprendre le dessin de Desprez ?

Faut-il alors faire référence au début du Carême, avec l'abstinence de viande au profit du poisson (et même des batraciens et crustacés) ? Si l'on regarde à la fois les gravures des Songes 92 et 93, on voit qu'à gauche, un serviteur apporte à manger au « gros poisson » une grenouille et un « pèlerin » minuscule assis sur un plateau. Il est tentant d'y voir une satire de type anticlérical, si l'on voit dans le « gros poisson » le haut clergé qui se nourrit des dons que font les fidèles, cette hiérarchie ecclésiastique et parasite qui dévore à coups de rites et de taxes la vie des « petits », et qui se saborde enfin en se fendant la panse. Nous pensons donc que ce Songe 93 est analogique du dessin par Desprez en 1562 du monstrueux « évêque de mer » dans le *Recueil de la diversité des habits* : « La terre n'a evesques seulement, / Qui sont par bule en grand honneur et tiltre, / L'evesque croist en mer semblablement, / Ne parlant point, combien qu'il porte mitre ». Cet « évêque de mer » est un « gros poisson », titré, mitré, qui s'engraisse (« il croist ») et s'enrichit aux dépens des « petits », tout en n'exerçant point son ministère d'annonce de la Parole de Dieu (« ne parlant point »).

Quelques sources iconographiques des *Songes drolatiques*

Stylistiquement, les gravures de 1565 paraissent assez homogènes, et peuvent avoir été conçues par Desprez lui-même, sans l'intervention de Baptiste Pellerin, mais non sans la connaissance et l'influence d'artistes antérieurs, notamment germaniques. *Drolatique* est à rapprocher des « **drôleries** » de la tradition nordique médiévale, et c'est sous ce terme générique que sont vendues des gravures de Bruegel qui arrivent à Paris en provenance d'Anvers dès 1558. Desprez connaît aussi assurément les motifs de l'imagerie « fantaisiste » et « populaire », telle que la présentent les marges de manuscrits et d'enluminures médiévales, certains programmes de sculptures, de frises, présents dans l'iconographie chrétienne de pensée.

Le grylle symbolise la bassesse des instincts, sa difformité physique est le signe du péché, de la laideur spirituelle d'une âme pervertie, prisonnière de la bête. Desprez conserve vraisemblablement ce jeu de correspondances symboliques entre l'aspect extérieur et la valeur intérieure : « l'étrangeté » de ses figures rend visible et évidente une condamnation de leur comportement et de leur système le grylle, l'homme-coquille, le nez-trompette… ont des antécédents assurés. Les marginalia des manuscrits médiévaux sont proches des « drôleries » du

XVIe siècle, et présentent des scènes où les motifs de la musique, des jeux, des banquets, de la chasse et de la pêche, des fables, sont récurrents. On y voit souvent de scènes humoristiques ou licencieuses, des combats à dimension allégorique (contre l'altérité et les figures monstrueuses). Ces figures marginales pouvaient se nommer « crotesques » ou « babouineries » (qui anticipent les singeries et chinoiseries du XVIIIe s.). Les *Songes drolatiques* permettent à des créatures de marginalia de quitter leurs marges et de se mettre au premier plan, avec un décor limité à quelques hautes herbes, comme les rinceaux des enluminures.

C'est aussi dans cette veine tardo-gothique qu'il faut regarder certains encadrements attribués à Bernard Salomon et utilisés par l'éditeur lyonnais Jean de Tournes à partir de 1556 : la *Métamorphose d'Ovide figurée* (1557) offre plusieurs bordures de « drôleries » qui laissent supposer l'influence du flamand Bosch (la série des *Péchés capitaux*, de Bruegel, n'est éditée qu'en 1558).

Le génie de Bosch

Dans ses *Tentations de Saint Antoine*, les panneaux infernaux des *Jugements derniers*, Bosch multiplie les petits monstres démoniaques, d'une laideur effrayante, collaborateurs du châtiment des damnés, inventeurs de supplices raffinés, qui ne prêtent aucunement à rire. Ce qui est cauchemardesque chez Bosch est bien porteur de condamnations morales et religieuses, et manifeste une sourde angoisse existentielle, propre à ce tournant du XVIe siècle, désespérant de son Salut. Bosch peint un monde empêtré dans le péché, hanté par la corruption, la fraude, et le rejet de l'Evangile. Dans ses tryptiques et ses allégories moralisantes, il dénonce particulièrement les péchés capitaux de la Luxure, de la Gloutonnerie, de l'Avarice, que les *Songes drolatiques* figurent aussi négativement. L'inquiétante présence du mal en chaque homme donne une coloration pessimiste aux œuvres de Bosch chez qui les créatures et les visions des songes (qu'ils soient vrais, ou faux) ne sont pas mensongères. Figurant des malheurs présents ou à venir, les formes étranges issues des songes restent largement énigmatiques, et nécessitent une interprétation. C'est d'un œil spirituel qu'il faut donc considérer la prolifération dérangeante de formes fantasmatiques et monstrueuses : elles ont assurément une coloration dépréciative et diabolique, et servent d'avertissement.

Quelques figures des *Songes* semblent provenir de tableaux de Bosch (ou plutôt des suiveurs de Bosch) : dans *l'Allégorie de la Gloutonnerie*, le personnage porte un chapeau en forme d'entonnoir, symbole d'intempérance et de jouissance, que l'on retrouve dans les Songes 42 et 67. Dans le *Combat de Carnaval et de Carême*, un personnage avec balai évoque le Songe 76. Dans le *Chariot de foin* (ce foin si vil et insignifiant, image des fausses richesses que tous vénèrent et auxquelles tous s'accrochent avec envie), un homme-poisson démoniaque tire le Chariot vers l'Enfer (cf Songe 18). Bosch peint de nombreux grylles : on n'en trouve que quelques-uns dans les *Songes* (16, 23, 112).

Les emprunts à Bruegel

Plus nombreux, significatifs et avérés sont les emprunts directs aux inventions de Jan Bruegel, dans la veine de Bosch, gravées sur cuivre par Van der Heyden et éditées de façon quasi-exclusive par Hieronymus Cock à Anvers, d'où un réseau de marchands les diffusait internationalement. S'il convient de ne pas suranalyser ni de surinterpréter ces estampes à coup de références littéraires et de gloses philosophiques, il est patent que Bruegel, comme Bosch avant lui, cherchait à dénoncer des perversions morales et religieuses, et que ses « démons grotesques », tout divertissants paraissent-ils, figurent des « monstruosités » bien humaines, mises en scène dans des tableaux grouillant de détails et de clins d'œil satiriques.

Dans sa « drollerie » *Patientia*, Bruegel a ainsi inséré dans un paysage désolé un cardinal, un évêque, un moine…

Desprez a certainement emprunté à Bruegel, mais en les extrayant de leur contexte narratif, les figures et les détails suivants, décontextualisés mais sans doute toujours porteurs, avec malice et mordant, de leurs connotations péjoratives :

- de la *Tentation de Saint-Antoine* procèdent le Songe **102**, personnage à corps d'amphore, portant bâton et cruche ; la bannière sur la tête du Songe 39 ; la position des bras et du buste du Songe **17**.
- des *Gros poissons mangent les petits*, le Songe **93** ; la chape en coquille de moule du Songe 29 ; le corps de poisson du Songe 18.
- dans la série des *Péchés capitaux*, de l'*Avarice* proviennent le personnage à soufflet à crémaillère du Songe **110** (auquel Desprez rajoute des mouches, une coquille et des glands, accentuant la critique anticléricale), le tireur à l'arquebuse du Songe **57**, le personnage de dos à bonnet allongé du Songe **43**, la volaille au cou déplumé du Songe **16**.
- De l'*Orgueil*, le Songe 72 et surtout le Songe **116** (dont Desprez fait un pape, sur un coussin); de la *Gourmandise*, le Songe 68 ; de la *Luxure*, le Songe 50, personnage voulant se châtrer, et le Songe **12**, porteur de deux poissons ;
- de la *Colère*, le personnage armé à tête de crocodile du Songe **38**. De l'*Envie*, proviennent la coiffure en botte du Songe **5**, la tête de cruche prolongée d'oiseaux du Songe **19,** l'avaleur de mule au nez transpercé du Songe **28**.

Ainsi plus de 10% des *Songes* sont plus ou moins empruntés aux gravures de Bruegel que Desprez, habile interprète, avait attentivement observées et méditées pour y choisir des motifs. En outre Desprez met souvent à la ceinture de ses personnages une paire de ciseaux, comme Bruegel en dessine dans l'*Avarice* une énorme paire, au poinçon du Monde, coupant en deux le cadavre d'un malheureux… En détachant plusieurs drôleries de Bruegel des estampes où elles figuraient les travers humains et les péchés capitaux, Desprez semble les priver de signification, au profit de la seule fantaisie graphique ; mais les figures des *Songes*, si elles ne sont plus des personnages insérés dans un tableau complexe au titre sans ambiguïté (Avaritia, Gula, Luxuria…), ne sont pas isolées pour autant. A feuilleter le recueil des *Songes*, le lecteur retrouve des formes récurrentes (cloches, marmites), il repère des attributs militaires et religieux, il peut apparier ou opposer de page en page ces personnages tout aussi laids et ridicules les uns que les autres.

C'est bien la veine nordique des drôleries (flamande ou germanique) qui a été suivie par le dessinateur des *Songes drolatiques*, et non la veine italienne et bellifontaine des grotesques. Avec Philippe Morel[30], il est permis de conclure que « l'altération, la difformité, la disproportion, la dissemblance, que la culture du Moyen-Age associe en général au péché et au monde diabolique, distinguent profondément le monstrueux tardo-gothique de l'hybride logique, « naturel » et « ressemblant », propre aux grotesques modernes ».

Les *Songes drolatiques* dans le contexte littéraire des années 1560

Traces rabelaisiennes dans les Songes drolatiques de Pantagruel

[30] P. MOREL, *Les grotesques, les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de fin de la Renaissance*, 1997, p. 84. De son côté, Pierre Chastel, *La grottesque*, 1988, p. 56, pense qu'avec les *Songes drolatiques*, « le menu peuple des grottesques a pris le large pour offrir la transposition visuelle des facéties, du langage en liberté. Le rire est devenu une des composantes de la culture ».

« L'étrangeté, le paradoxe, ou l'absurdité de l'acception littérale, le récit de turpitudes et d'actes cruels, sont fréquemment les indices d'une nécessaire lecture allégorique, l'allégorie valorisant la vérité, excitant le désir, exerçant à la recherche », écrit Mireille Huchon[31] à propos de Rabelais. Il faut se demander, au moins pour en rire ensuite en connaissance de cause, si les *Songes*, au même titre que les récits de Rabelais, relèvent de cette approche allégorique, donc généralisante, mais aussi fondée sur une « culture de l'instant », riche de sous-entendus précis à l'actualité du moment particulier de leur composition (au risque d'une rapide péremption, et d'une inintelligibilité croissante). Faut-il se contenter d'en sourire, ou chercher à y déchiffrer, sous les allusions cocasses ou obscènes, derrière les figures plaisantes et énigmatiques, d'instructives significations en lien étroit avec la vie intellectuelle, religieuse et socio-culturelle de leur temps ? Le pantagruélisme ne visait-il pas à lire « à plus haut sens » « les folatreries et menteries joyeuses » ?

Rabelais à ses débuts était fort proche de l'évangélisme qui souhaitait une réforme de l'Eglise, sans rupture ; dès 1534, Rabelais tournait en dérision dans le *Pantagruel* les « Sophistes, Sorbillons, Sorbonagres, Sorbonigenes, Sorbonicoles, Sorboniformes, Sorbonisecques, Niborcisans, Borsonisans, Saniborsans… » Il est établi que la parution posthume de *l'Isle sonante* en 1562 et du *Cinquième et dernier Livre* en 1564 prend sens directement au lendemain du Concile de Trente, dont les péripéties étaient déjà transposées dans le *Quart Livre* dont la première version est de 1548, la seconde de 1552 : dès 1549, l'édition d'un faux *Cinquiesme Livre des faicts et ditz du noble Pantagruel*, compilant en fait le texte fondamental de Brant, *la Nef des folz*, montre qu'il y avait une demande du public pour une suite satirique « sous l'enseigne de Pantagruel », dans le but de critiquer par le rire les abus du temps.

Le Quart Livre

Dans sa lettre de dédicace au cardinal Odet de Chatillon en 1552, Rabelais s'élève contre les calomnies de « certains canibales, misantropes, agélastes » (ceux qui ne savent pas rire), qui prétendent que ses ouvrages sont « farcis d'hérésies diverses ». C'est qu'à travers le voyage initiatique de Panurge et de Pantagruel se révèlent d'île en île les travers d'une humanité malade, enfermée dans des croyances et des pratiques bizarres, d'une étrangeté souvent redoutable, ce qui justifie la nécessité d'en rire. Papimanes et Gastrolatres figurent la cour romaine, qui réclame ses redevances, qui impose jeûne et pénitences, dogmes et rites. La description de l'anatomie de **Quaresmeprenant**, personnifiant le jeûne et ses mortifications aux chapitres XXX et XXXI du *Quart Livre* semble préfigurer certains des *Songes drolatiques* :

Quaresmeprenant a « le gosier comme un panier vendangeret, l'estomac comme un baudrier, le poumon comme une aumusse, le cœur comme une chasuble… La mémoire avait comme une escharpe ; le sens commun, comme un bourdon ; l'imagination, comme un quarillonnement de cloches ; les pensées, comme un vol d'étourneaulx. Les pieds, comme une guinterne ; les talons, comme une massue ; les genoilz, comme un escabeau ; le nombril, comme une vielle ; le menton, comme un potiron ; les aureilles, comme deux mitaines ; les sourcilz, comme une lichefrete ; les joues, comme deux sabbotz ; les maschouères, comme un goubelet ; la langue, comme une harpe ; la teste, contournée comme un alambic ; le crâne, comme une gibbessière »…

Au chapitre XLVIII, dans la « benoiste isle des Papimanes », Rabelais décrit quatre personnages « **diversement vestuz** (cf Recueil de Desprez) : l'un en moine enfrocqué, crotté, botté ; l'aultre en fauconnier, avec un leurre et gand d'oizeau ; l'aultre en solliciteur de procès, ayant un grand sac plein d'informations, citations, chiquaneries, et adjournements en main ; l'aultre en vigneron d'Orléans, avec belles guestres de toile, une panouere et une serpe

[31] M. HUCHON, *Rabelais*, 2011, p.216.

à la ceincture ». Ils cherchent à voir l'Unique, le Dieu en terre, le Pape. Le chapitre LIII décrit « comment par la vertu des Decretales est l'or subtilement tiré de France en Rome » : ce sont les Decretales qui augmentent en abondance de tous biens temporelz, corporz et spirituelz le fameux et celebre patrimoine de S. Pierre », et font que « tous Roys, Empereurs, potentaz, et seigneurs dépendent de luy, tiennent de luy, par lui soient couronnez, confirmez, authorisez, viennent là boucquer (baiser) et se prosterner à la mirifique pantophle… »

Au chapitre LVIII, les Gastrolatres sont décrits en troupes et bandes, « joyeux, mignars, douilletz aulcuns, autres tristes, graves, severes, rechignez, tous ocieu (oisifs), rien ne faisans, poinct ne travaillans, poys et charge inutile de la terre, craignant le ventre offenser et emmaigrir. **Au reste, masquéz, desguiséz et vestuz tant estrangement que c'estoit belle chose**. L'industrie de Nature appert merveilleuse en l'esbatement qu'elle semble avoir pris formant les Coquilles de mer : tant y voit-on de variété, tant de figures, tant de couleurs, tant de traitz et formes non imitables par art. Je vous assure qu'en la vesture de ces Gastrolatres Coquillons ne veismes moins de **diversité et desguisement**. Ils tenoient tous Gaster pour leur grand Dieu : l'adoroient comme Dieu, lui sacrifioient comme à leur Dieu omnipotens… »
Rabelais en veut aux « cagots, burgots, matagotz, papelards, imposteurs, **monstres difformes et contrefaicts en despit de nature** », et dans cette ligue anti-rire des agélastes, il met aussi bien Calvin que le moine Gabriel de Puy-Herbault. Les *Songes drolatiques*, qui mettent en scène une collection savoureuse de ces « monstres difformes et contrefaits », ne seraient-ils pas un moyen de ridiculiser les Agélastes de tout poil, ces gens sérieux qui ne se savent pas risibles, pétris de haine et de sottise, boutefeux des guerres civiles, dites de religion ?

L'Isle sonante et le Cinquiesme Livre

Editée en 1562, en pleine première guerre de religion, et au moment où s'achève le Concile de Trente, *L'Isle sonante* est un hommage au génie de Rabelais mort en 1553 et prend assurément place dans le cadre de la propagande protestante, comme une vigoureuse charge contre toute l'organisation cléricale[32]. Y sont attaqués, dans le bruit perpétuel des cloches de l'Isle, les « clergaux, Monesgaux, Prestregauts, Abbegaux, Evesquegaux, Cardingaux, et Papegault, qui est unique en son espèce », tous comparés à des oiseaux en cage. Il faut y adjoindre grand nombre de Cagots, « au col tors, aux pattes pelues, gryphes et ventre de harpies ».

Les chapitres de *l'Isle sonante* sont repris deux ans après en 1564 dans le *Cinquiesme et dernier Livre,* un an avant que ne paraissent dans le même milieu éditorial parisien et réformé les *Songes drolatiques*. Rabelais, ou l'arrangeur et interpolateur qui se cache derrière son nom[33], y satirise à nouveau le clergé : « ordinairement, ils sont bossus, borgnes, boiteux, manchots, podagres, **contrefaits et maléficiés**, poix inutile de la terre » (Ch. IV). La critique s'en prend aux ordres monastiques (frères Fredons), au carême et à la confession.

Les frères Fredons, au ch. XXVI, « avoient la braguette de leurs chausses à forme de pantoufle et en portoient chascun deux, l'une devant et l'autre deriere cousue, affermans par ceste duplicité bragatiine quelques certains et horrifiques misteres estre duement representez. A la ceincture en guise de patenostres chacun un rasouer tranchant lequel ils esmoulaient deux fois de jour et affiloient trois fois de nuict. Le cahuet de leurs scaputions (houppe de leurs capuchons) estoit devant attaché, non derrière : en ceste façon avoient le visage caché, et se

[32] M. SIMONIN, « L'édition de l'Isle sonnante », in *Le Cinquième Livre, Actes du Colloque de Rome*, Droz, 2001, relève que l'unique exemplaire conservé ne présente ni nom d'éditeur, ni privilège, et que cette édition coïncide avec la vague des libelles et pamphlets protestants de 1562-1564.

[33] M. HUCHON, p. 1600 de son édition de *Rabelais* dans la Pléiade, conclut que le Cinquième Livre « n'est qu'une création d'éditeurs faisant passer pour un dernier ouvrage des brouillons de Rabelais ». « Les éditeurs ont fait prendre pour un Ve Livre des éléments divers de rédactions différentes, à des stades d'élaboration variés ».

moquaient en liberté… » Ils dormaient jusqu'à midi, « bottez et esperonnez »… En carême (ch. XXVIII) sont toutes maladies semées. Il fait les ames enrager : Caffards alors sortent en place, Cagots tiennent leurs grands jours : force sessions, stations, perdonnances, confessions, fouettements, anathematisations… »

Le monde que parcourt Pantagruel et ses compagnons est donc plein d'étranges contrées, peuplées d'habitants plus ou moins monstrueux, dont les héros d'abord étonnés triomphent par le rire. Les *Songes drolatiques de Pantagruel*, en 1565, profitent assurément de la récente édition posthume des brouillons de Rabelais, et cette coïncidence les inscrit sans doute dans la même visée de propagande religieuse, d'autant plus que l'éditeur Richard Breton et le concepteur des *Songes*, François Desprez, appartiennent au milieu réformé.

M. Bakhtine a recherché les sources populaires des images et des récits de Rabelais, et a insisté sur les fêtes (des Sots, de l'Ane), et les rituels du Carnaval, en les liant à des moments de crise où se vit par jeu une mort et une résurrection, une alternance en vue d'un renouveau. Il analyse comment ces fêtes permettent « l'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, l'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous ».[34] Il insiste sur la logique du monde « à l'envers », les permutations du haut et du bas, les travestissements, les rabaissements. « Le principe de la vie matérielle et corporelle » est prédominant, et les images du corps, du manger et du boire, des besoins naturels, y sont hypertrophiées. « L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur (où le monde pénètre en lui ou en sort), soit sort lui-même dans le monde »[35], d'où l'insistance sur les orifices, les protubérances, les excroissances : de fait les *Songes drolatiques*, à les considérer comme les figures d'un carnaval défilant contre les tenants de la norme politico-religieuse du moment, exhibent de tels travestissements et des corps excessifs, déformés et anormaux, et ils recourent largement aux longs nez, aux énormes braguettes, aux bosses, au gros ventre… S'agirait-il d'une violente et libératrice satire au profit d'un radical changement des mœurs et des croyances ? La question est celle du regard du lecteur : est-il amené à se déguiser lui-même, pour montrer du dedans en tant qu'acteur les ridicules de « l'autre », ou bien est-il un spectateur s'amusant à distance de n'être pas comme ces « autres » qui défilent sans se rendre compte de leur ridicule et effrayante « altérité » dont les *Songes* montrent la vraie figure ?

Les *Songes* utilisent aussi le motif du masque, qui traduit « la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'autorité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même » : le masque et ses dérivés, caricature, grimaces et simagrées, révèlent « l'essence profonde du grotesque ». Comme le reconnaît Bakhtine, « nul ne sait où finit la peur vaincue et où commence la gaieté insouciante »[36]. Ainsi les difformités que sont les bosses et les ventres proéminents, les nez et les phallus démesurés, « objets de prédilection d'une exagération positive », sont aussi des indices de fécondité et de virilité dans une conception carnavalesque du monde, où « la vie d'un corps naît de la mort d'un autre, plus vieux ».

Pour conclure

Notre hypothèse était de chercher à comprendre les *Songes drolatiques de Pantagruel* dans leur contexte culturel et historique. Nous avons donc rappelé l'appartenance avérée au milieu réformé de l'éditeur des S*onges*, Richard Breton, et de son auteur, François Desprez. L'analyse d'estampes vraisemblablement dues à Desprez, et celle de son *Recueil de la diver-*

[34] M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, 1982, p. 18.
[35] *Ibidem*, p. 35.
[36] *Ibidem, op. cit.*, p. 99 et 119.

sité des habits nous ont confirmé que ces images prennent sens dans ce contexte socioreligieux des années 1560.

La Préface des *Songes*, si ambiguë et ironique soit-elle, propose effectivement comme possible une lecture « allégorique » de ces images muettes, dont la pertinente portée satirique et anthropologique en ce moment d'entre-deux guerres de religion nous est apparue de plus en plus évidente.

L'analyse de la « fabrication » de ces « monstres » nous a montré quels processus de défiguration et de métamorphoses sont à l'œuvre dans ces *Songes*, du « normal » au « grotesque ». Ainsi notre problématique initiale, sur l'utilité et l'ambiguïté de rire avec les *Songes drolatiques*, a trouvé à se synthétiser dans l'heureuse formule de Michel Jeanneret : « une carnavalisation de l'horreur ». Rire avec ces *Songes*, en 1565, c'est disposer d'une arme polémique efficace, parce que les allusions, qui pour nous y sont aujourd'hui illisibles, avaient une vitale portée politique et existentielle en ce temps-là. Tout en rappelant la polysémie de ces images, en leurs travestissements énigmatiques, en leurs redondances et en leurs couplages, nous avons clairement prouvé qu'une large moitié des *Songes* ridiculisent et satirisent assurément les institutions et les rites du catholicisme, dont beaucoup provoquaient alors une véritable « horreur » aux calvinistes, aiguisant leur besoin d'en rire.

Un survol des sources iconographiques de Desprez a montré l'importance des emprunts à la veine flamande des « drôleries », à Bruegel en particulier (pour près de 10 % des *Songes*), alors que la mode des grotesques à l'italienne n'a aucun écho chez Desprez. Les sources littéraires, les *Quart livre* et *Cinquième livre* de Rabelais surtout (édité en 1562), et les pamphlets protestants des années 1560 (notamment les *Satyres chrestiennes de la cuisine papale*, de Théodore de Bèze, mais aussi des estampes de propagande), nous ont fourni des rapprochements contextuels pertinents.

Nous pouvons donc conclure sans hésiter que les *Songes drolatiques*, loin d'être un hapax dans l'histoire de l'édition et dans l'histoire de l'art, loin de se réduire au jeu divertissant d'un imaginaire créatif ou à une suite de modèles ornementaux de fantaisie, trouvent leurs sens, historique, satirique, religieux et anthropologique, précisément au moment de leur publication, en milieu réformé.

Ci-après se trouve la reproduction de l'exemplaire des *Songes drolatiques de Pantagruel* conservé à la BnF, numérisé et disponible sur Gallica. La dimension des planches est ici réduite de plus d'un tiers. Nous avons numéroté les bois pour faciliter leur relation au texte de cette étude.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

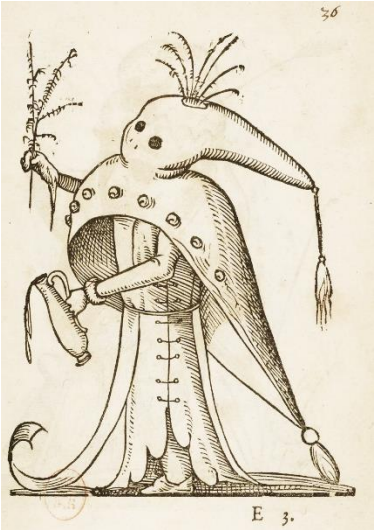
58

59

60

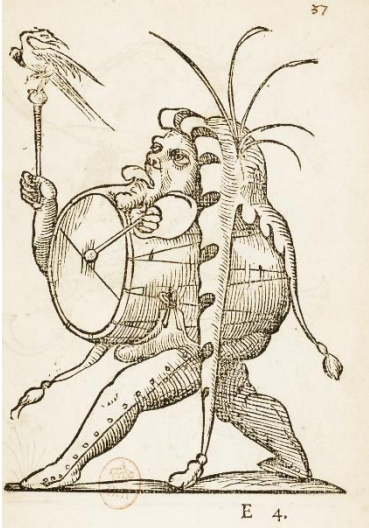
61

62



63

64



65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

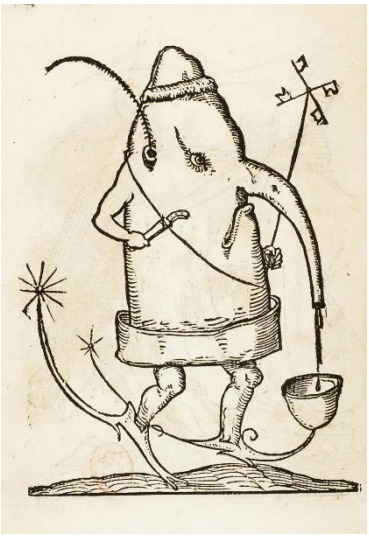
83

84

85

86

87



88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

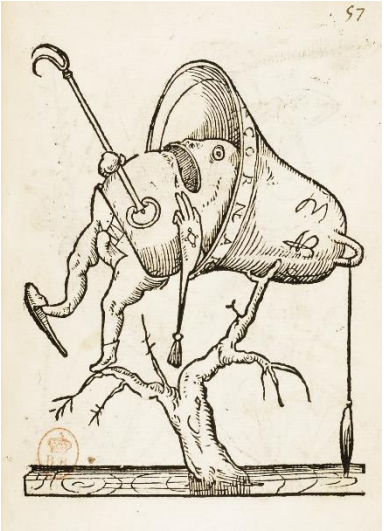
100

101

102

130

104



105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120