Communication de Monsieur Pascal Joudrier

ꕥ ◆ ꕥ

Séance du 19 novembre 2021

ꕥ ◆ ꕥ

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

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 restituant 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 oeuvre 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 éditeurs et 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. Nous savons 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

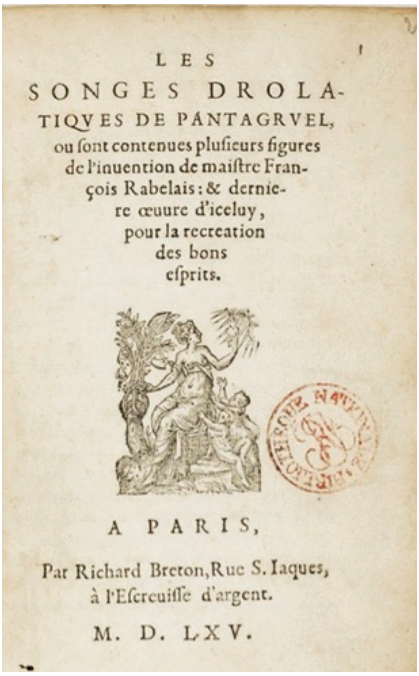
L'éditeur et imprimeur réformé Richard Breton (1524-1572) édite en 1565 les *Songes drolatiques de Pantagruel*, d'auteur anonyme : les historiens (depuis Jean Porcher en 1959) s'accordent à attribuer la conception et le dessin des *Songes* à François Desprez, auteur du *Recueil de la diversité des habits*, 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 « maître imagier en papier » : il fait partie de la première génération de graveurs, éditeurs-imprimeurs et marchands de la rue Montorgueil.

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.

Examinons les connotations des éléments constitutifs du titre.


LES
SONGES DROLA-
TIQVES DE PANTAGRVEL,
ou ſont contenues pluſieurs figures
de l'inuention de maiſtre Fran-
çois Rabelais: & dernie-
re 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.

Les Songes : le « songe » porte déjà au XVIe siècle l'ambiguïté de ce que le XVIIe siècle 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. Cependant 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 »[2].

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 « drolatisé », 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 : 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.

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, et l'ouvrage, qui n'a pas de Privilège, contrevient aux édits royaux (ce qui est cependant assez courant) : l'Édit 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'Église, 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 ».

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 sociohistorique 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 »… 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[3]. Le recueil a donc pu pratiquement servir de répertoire, de collection de modèles pour des applications simplement décoratives, ornementales : 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

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 »[4].

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 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…

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). 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). 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 (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 »[5]. 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 engoncer 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).

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 ?

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

A 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 »[7]. 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.

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 faisaient 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 plaisir ; qu'en lui se mêlent des sentiments complexes, miroir de l'homme et de ses contradictions »[8]. 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 ».

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. A 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.

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.

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 »[9]. 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 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 »[10], à laquelle Desprez procède par accentuation ou détournement d'éléments réalistes, par emboîtages et greffes diverses, par travestissements extravagants.

Proposition de lecture, en gradation croissante

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.*

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), 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…)

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'Écriture 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, 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'Église 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).

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, 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). Cependant 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'Évangile et de la pure prédication de la Parole au profit de l'aisance matérielle et des plaisirs[11] ! 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…

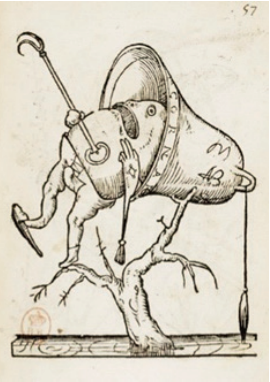
Cloches et marmites à visée satirique et polémique dans les Songes

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.

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'Église 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, 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 arbore une pantoufle (mule du Pape ?) ; sur le bord de la cloche, on lit aisément l'insulte de « CORNAR ».



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 » . 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 ».

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 *Songes*, Richard Breton, et de son auteur, François Desprez. L'analyse d'estampes vraisemblablement dues à Desprez, et celle de son *Recueil de la diversité 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 prouvé qu'une large moitié des *Songes* ridiculise et satirise assurément les institutions et les rites du catholicisme, dont beaucoup provoquaient alors une véritable « horreur » aux calvinistes, aiguisant leur besoin d'en rire.

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.

Notes

[1] Voir le tome 7 de l'édition Johanneau-Esmangard des *Œuvres complètes de Rabelais*, 1823. On trouvera l'ensemble des 120 bois gravés, précédés de copieuses introductions, dans l'édition de Michel JEANNERET, *Les Songes drolatiques de Pantagruel*, Droz, 2004, et dans P. JOURDE, *Portrait des mouches*, L'Archange Minotaure, 2007.

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

[3] M. APTED et W. ROBERTSON, « Four drollities from the painted ceiling formerly at Prestongrange, East Lothian », *PSAS*, 1974-5, 106, p. 158-160.

[4] P. JOURDE, *op. cit.*, p. 45.

[5] 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 ».

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

[7] P. JOURDE, *op. cit.*, p. 24.

[8] D. MENAGER, *La Renaissance et le rire*, 1995, p. 5, 35 et 43.

[9] M. JEANNERET, *op. cit.*, p. 39. De son côté, Y.-M. BERCE, *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 ».

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

[11] 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.

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