

**L'IMAGE SATIRIQUE DANS LE COMBAT
CONTRE LES NOUVELLES MODES VESTIMENTAIRES
EN ALLEMAGNE AU 17^e SIÈCLE**

Article extrait de la revue *Recherches contemporaines*, n^o spé. "Image satirique", 1998

William A. COUPE

Ce qui caractérise la production polémique et satirique en Allemagne pendant la guerre de Trente Ans (1618-1648) est sa nature épisodique. L'intense activité des quelques premières années s'arrête brutalement peu de temps après la défaite des protestants de Bohême et l'exil de Frédéric V, le roi d'un hiver, et ne reprend que dix ans plus tard, après la défaite des armées impériales, battues par Gustave-Adolphe en 1631. À partir de là, les polémistes se taisent et les commentaires des événements politiques ne consistent plus qu'en plaintes appitoyées sur les cruautés de la guerre et les destructions qu'elle entraîne, et en prières pour la paix¹. Étant donnée cette toile de fond, l'apparition dans les années 1628-1630 d'une vingtaine de grandes feuilles volantes satiriques illustrées, provenant de différentes imprimeries et dirigées contre l'adoption des modes vestimentaires étrangères et surtout françaises, est particulièrement frappante.

Il y a quelques années, j'ai attiré l'attention, pour la première fois, sur la signification de cet ensemble de feuilles volantes dans un article où j'insistais sur la façon dont ces textes annonçaient un thème qui allait devenir le fonds où puiserait la satire classique de la fin du 17^e siècle, telle qu'elle revient fréquemment dans les écrits de Moscherosch, Logau, Lauremberg et Schupp².

1. Pour une vue d'ensemble, voir W.A. Coupe, *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century*, Baden-Baden, 1966-1967. Voir aussi W. Harms, *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16 und 17 Jahrhunderts*, Munich, 1980, Tübingen, 1985, et J.-R. Paas, *The German Political Illustrated Broadsheet*, Wiesbaden, 1980.

2. Cf. "Broadsheets of the *Alamodzeit*", *German Life and Letters*, XIV, p. 282-292.

Mon propos ici est de commenter les illustrations qui accompagnent les textes, puisqu'elles sont d'un intérêt particulier pour qui s'intéresse à l'image satirique.

Il est d'abord nécessaire de les replacer dans le contexte général de l'histoire culturelle allemande. Dans l'Allemagne du début du 17^e siècle, les traditions culturelles originelles étaient largement épuisées et l'arrivée de la guerre de Trente Ans a semblé sceller le déclin de ce qui avait été autrefois une culture florissante. Les patriotes allemands trouvèrent assez de courage pour fournir l'effort nécessaire pour ranimer ce qui restait de la tradition originelle en s'inspirant de modèles étrangers. Ainsi, la langue devait être purifiée et devenir un instrument capable d'expression culturelle par l'établissement de sociétés linguistiques, à l'instar de l'*Accademia della Crusca*. La littérature allemande devait être revigorée par la copie consciencieuse de modèles étrangers. Ainsi, suivant une pratique courante à la Renaissance, Martin Opitz publia, en 1624, son *Buch von der deutschen Poeterey*, manuel de règles et d'exemples, imité du célèbre ouvrage de Jules César Scaliger. Les cours, qui, maintenant, remplacent les vieilles cités impériales comme centres de la culture germanique, font de même venir des musiciens, des architectes et des peintres étrangers pour répondre à leurs besoins culturels. Inévitablement, elles sont poussées à imiter leurs homologues italiens et français, dont les sources de raffinement dépassaient largement les héritages du passé germanique. L'étiquette et la mode étrangères étaient désormais à l'ordre du jour. Dans de nombreuses cours, la langue allemande fut abandonnée pour l'italien et le français, particulièrement ce dernier dans les régions protestantes qui, traditionnellement, se tournaient vers la France pour trouver un soutien politique. Sur le plan individuel, le "grand voyage" ou "*Bildungsreise*", avec son séjour obligatoire dans une université étrangère, devint partie intégrante de l'éducation de l'homme cultivé. Cependant, comme si souvent dans le passé de l'Allemagne, cette ouverture à l'influence étrangère ne fut pas ressentie par ses partisans comme une trahison de l'héritage national, mais plutôt considérée comme l'intégration de l'Allemagne à la culture européenne et comme une affirmation de la dignité de toute la nation allemande. Par ce processus, on reconnaissait que cette nation apparaissait comme l'égale des races latines les plus en avance.

Alors que les nouvelles perspectives internationales étaient ainsi, à bien des égards, un phénomène positif, elles avaient inévitablement leur côté négatif. L'empressement des Allemands à imiter leurs voisins consista souvent, sur le plan social, à singer de façon ridicule les manières et les modes étrangères, phénomène qui était en lui-même assez perturbant pour le patriote conservateur, mais qui devint encore plus dérangeant quand il fut évident que la réceptivité grandissante des Allemands aux influences étrangères s'accompagnait d'un déclin sans précédent du pouvoir politique en Allemagne.

La prépondérance des modes étrangères fut considérée non pas comme le résultat de la domination de la France dans les domaines politique et culturel, mais, par une sorte de mercantilisme culturel, comme une œuvre de sape de la fibre morale de ses voisins. Les écrivains satiriques populaires de 1628-1630 et leurs successeurs littéraires au cours du 17^e siècle prirent pour cible les signes évidents de l'influence étrangère dans la sphère sociale. Ainsi en est-il de l'adoption du vêtement et de l'étiquette venant de l'étranger, de même que de l'habitude d'employer des mots étrangers dans le discours allemand, ou encore de l'affectation d'une préciosité grotesque, qu'ils baptisent du terme générique *Alamode*. Cependant, sous la satire sociale, la contestation est finalement politique, sorte d'hymne de regret d'un âge d'or perdu par le pouvoir politique germanique, où les Allemands avaient porté le "*deutsche Tracht*" ou un style de vêtement spécifiquement allemand.

L'idée qu'il avait existé un style de vêtement proprement allemand était bien sûr un mythe¹. Le "*Pludertracht*" du milieu du 16^e siècle (style exagéré avec ses manches et culottes bouffantes, ses crevés et ses couleurs vives) ne mérite pas vraiment le nom de style "germanique" et provoqua les attaques fréquentes des moralistes presque pour les mêmes raisons que celles pour lesquelles on attaquait alors la mode française et, selon un malentendu caractéristique de ce qui était typiquement germanique, les écrivains satiriques pensaient probablement au style vestimentaire espagnol extrêmement sobre de la fin du 16^e siècle, bien que ce dernier style ne se soit jamais universellement imposé. Les couleurs sombres et la sobriété en tout étaient en faveur ; les pantalons et les pourpoints devinrent ajustés, la cape était courte et étroite, le chapeau de feutre dur aux bords étroits ; cols et manchettes étaient fortement empesés, les cheveux se portaient courts et on laissait pousser barbe et moustache. La nouvelle mode française était tout à l'opposé. Le pourpoint de soie aux couleurs vives avait des manches amples, tandis que les fraises et les revers empesés à l'ancienne mode cédaient maintenant la place à la dentelle souple ; la culotte se portait large et bouffante, la cape était large, elle aussi, et flottante ; quant au feutre mou, il se caractérisait par ses larges bords souples et son long plumet. Les grandes bottes à l'écuyère et les éperons, concession à l'esprit militaire de l'époque, ou les chaussures à talons de bois, dont le cliquètement annonçait de loin celui qui les portait, remplacèrent les sobres chaussures à boucle de la mode espagnole. Les cheveux se portaient longs et flottants ; ils étaient artificiellement ondulés et les riches "élégants" de l'époque enfilèrent souvent des perles au bout des mèches pour faire plus d'effet. Les joues étaient rasées, la barbe taillée en pointe et on utilisait la cire pour obtenir une moustache également en pointe, Quand on sortait, on portait les

1. Pour un examen sur la variété des styles, cf. M. von Boehn, *Menschen und Moden im 16 Jahrhundert*, vol. II, Munich, 1964.

gants militaires à crispin, aux doigts fendus pour laisser voir éventuellement les bagues ; l'épée et une lourde canne complétaient l'apparence de "l'élégant". La mode féminine subit une transformation similaire, à tel point que les auteurs satiriques déclarèrent qu'il était impossible de distinguer les hommes des femmes.

Comme l'histoire de notre époque l'a montré avec la minijupe, avec le genre punk, ou avec l'affectation des cheveux longs pour les hommes, la mode est particulièrement propre à exprimer des attitudes de révolte, et, en conséquence, à pousser les conservateurs à la condamner. Il existe donc dans l'histoire de nombreux parallèles au développement que nous avons tracé. On pense à la célèbre critique que fit Musculus des hauts-de-chausses bouffants du "*Pludertracht*" dans les années 1550¹ ou aux critiques exprimées en Hollande et en France à l'encontre des grandes fraises, qui devinrent populaires à la fin du 16^e siècle², ou encore aux saillies de Molière contre *Les Précieuses ridicules*. Ce qui est remarquable dans ces feuilles volantes des années 1628-1630, c'est la soudaineté et la brièveté de leur succès. C'est aussi la manière dont elles illustrent le processus par lequel une nouvelle représentation se formait, tandis que l'ancienne était remise au goût du jour.

Comparés à leurs descendants modernes, les auteurs satiriques, qui travaillaient à une époque où la gravure n'était utilisée dans un but satirique qu'avec hésitation, avaient une situation peu enviable. Les dessinateurs humoristiques contemporains ont à leur disposition tout un ensemble de références, de proverbes, de citations classiques et modernes, d'images ou de dessins humoristiques plus anciens, qui peuvent être parodiés ou adaptés. Et surtout ils disposent de la scène politique et sociale toujours en mouvement entretenue par la presse, la radio et la télévision, ce qui constitue une source pratiquement inépuisable de références, qui peuvent se traduire facilement en images visuelles³. Au 17^e siècle, au contraire, le dessinateur humoristique devait œuvrer dans les limites d'un éventail étroit de références. La Bible était naturellement une source primordiale et était volontiers exploitée à des fins de polémique religieuse. Cependant, dans les contextes profanes, la caricature était limitée, dans sa recherche d'une représentation appropriée, à un éventail relativement étroit de proverbes et à un nombre restreint de thèmes iconographiques traditionnels, comme Aristote et Phyllis, les étapes de la vie, le monde à l'envers, le moulin des sacrements, la caricature de blason, les personnages en triomphe (vrai ou faux), l'exécution en effigie et les naissances de monstres. C'est seulement très rarement que l'on pouvait illustrer un bon mot

1. Musculus, *Vom Hosenteufel*, reprint, Halle, 1894.

2. Collection Hennin, BN, n° 1204, Paris.

3. Cela est un procédé courant dans le dessin humoristique moderne (BD) britannique, qui n'est peut-être pas aussi courant en Europe continentale. Mais, pour choisir un exemple français typique, voir *Le Figaro*, 22 novembre 1986, "Après les déclarations de Giscard".

usuel particulièrement frappant ou un événement réel¹. Étant donné cet état de choses, il était naturel que l'on saisisse avidement un nouveau thème et qu'on l'adapte à des fins nouvelles. Toutefois, les thèmes complètement nouveaux étaient rares et, même s'ils peuvent nous sembler naturels ou naïfs, il fallait les inventer et les utiliser à bon escient. C'est sans doute précisément pour cette raison qu'ils ont eu un impact sur leur public, impact qu'un lecteur d'aujourd'hui, blasé, souffrant de surexposition au matériau visuel, a du mal à imaginer. D'un point de vue actuel, beaucoup d'images du 17^e siècle semblent être du plagiat, mais, manifestement, les contemporains ne les voyaient pas ainsi et étaient vraisemblablement intrigués et ravis de voir un thème reconnu, adopté et utilisé dans un contexte nouveau, mais analogue.

Puisque le spectacle des modes nouvelles est en lui-même suffisamment bizarre et choquant aux yeux du bon bourgeois, les auteurs satiriques de 1628-1630 pouvaient simplement demander à l'illustrateur de dessiner des exemples d'un nouveau style pour les hommes et les femmes et tirer eux-mêmes les conclusions appropriées dans le texte, donnant comme argument que cela représentait un abandon antipatriotique des traditions vénérables des ancêtres, un gâchis honteux du patrimoine, un affaiblissement de l'économie nationale, et, en mettant l'accent sur le corps, un encouragement à l'immoralité sexuelle (*fig. 1*). Habituellement, de telles représentations de la mode nouvelle étaient accompagnées d'un catalogue des articles essentiels de la garde-robe de l'élégant, complété par une liste des précieuses traductions en français, qui étaient clairement calculées pour amuser les lecteurs connaissant le français, maintenant utilisé dans un but satirique pour retourner la situation aux dépens des Français, qui corrompaient la vertu germanique. Les cheveux de l'élégant se nommaient "imagination" à cause des possibilités qu'ils offraient à la créativité de l'élégant ; la barbe était "patient" à cause de la souffrance qu'on endurait à se la faire tailler ; le chapeau était "responsion" puisque sa fonction était de répondre aux salutations ; de même, les éperons cliquetants devenaient "résonnants", tandis que les culottes qui, dans le style traditionnel, étaient considérées comme caractéristiques de l'ensemble de la tenue, étaient "allamodo". Bien sûr, la mode féminine avait son propre vocabulaire : le chapeau s'appelait "protection", la manche "curtisan", la ceinture "résolution", etc. Des variantes de ces éléments de base montraient un homme nu et tous les articles de sa garde-robe suspendus et prêts à être mis (*fig. 2*).

1. Cf. Coupe, *op. cit.*, *passim*.



Fig. 1. – Anonyme.



Fig. 2. – Anonyme.

C'est cependant par la personnification de l'élégant français sous la forme de M. Allamodo que les auteurs satiriques pouvaient enrichir leur répertoire. La personnification allégorique est, bien sûr, un procédé très ancien. Elle avait conduit à la naissance des dieux et des déesses de l'amour, de la guerre, de la chance, de la rétribution, dans les religions anciennes. Depuis peu, elle avait été fréquemment utilisée dans l'art figuratif pour dépeindre l'Église, la Synagogue, la Mort, etc., tandis que les moralistes avaient, en conséquence, introduit M. Tout-le-monde, les Biens, la Vérité, dans l'action représentée. Ainsi, la personnification de la mode n'est pas remarquable en elle-même ; ce qui est remarquable, c'est le fait que son exploitation était manifestement le résultat de l'exemple donné par les autres allégories sur différents sujets, et dont le contenu thématique était saisi, remanié et utilisé dans un but nouveau, d'une manière caractéristique de la montée des représentations populaires en général et qui mettait l'accent sur le fait que, souvent, les productions xénophobes elles-mêmes étaient extrêmement tributaires des influences étrangères.

Le trait d'humour qui consiste à personnifier des forces et des institutions que l'on réprouve et le fait de les faire mourir "en public" n'étaient pas inconnus de la tradition germanique. Au siècle précédent, Niklas Manuel avait fait écrire, à la messe, ses dernières volontés et un simulacre de testament, envoyés au pape, avec l'annonce de sa mort imminente¹. De même, Thomas Murner avait fait tomber malade et mourir son "grand fou luthérien"², mais c'est par l'entremise d'une source hollandaise que ce procédé fut remis en honneur au 17^e siècle. En 1613, une charge anonyme contre la doctrine de la transsubstantiation apparut en Hollande sous le titre *Begraefnisse van de transubstantie*, dans laquelle, en une parodie des cortèges funèbres très élaborés de l'époque, la procession de la Transsubstantiation était représentée quittant Saint-Pierre, avec toute la pompe requise et en grand deuil³. Cette allégorie inspira apparemment un commentaire de C.-J. Visscher sur la fin de la Trêve de Douze Ans, qui parut, en 1621, sous le titre *Het Testament van't Bestand, Treves Endt*⁴. Dans une allégorie compliquée, Mars et ses partisans à gauche contrastent avec la Maison de Nassau, l'Arbre d'Orange, la Vierge de Hollande et le Lion de Belgique à droite. De notre point de vue cependant, c'est le groupe de personnages au centre qui est important : une vieille femme est étendue sur son lit de mort, assistée d'une foule d'ecclésiastiques. Le texte nous parle de simulacre de legs : le pape héritera l'espoir que les Pays-Bas gouverneront sa bulle, les jésuites pourront avoir son cœur, le roi d'Espagne le titre sans valeur de

1. *Sendbrieff von der Messkrankheit vnd jrem letzten willen / dem Bapst zu kommen*, rep. J. Scheible, *Das Kloster*, X, Stuttgart, 1848, p. 326.

2. T. Murner, *Von dem Grossen Lurteischen Narren*, *Deutsche Schriften*, IX, Strasbourg, 1918, 269 ff..

3. G. Von Rijn, *Katalogus der Historie-, Spot-, en Zinneprenten betrekkelijck de Geschiedenis van Nederland*, Amsterdam, 1897, 1286.

4. F. Muller, *Nederlandsche Geschiedenis in Platen*, Amsterdam, 1863/82, 1299.

gouverneur des Provinces-Unies, et son général, Spinola, assez d'ambition pour en être torturé nuit et jour. Reflétant l'importance du déclenchement des hostilités qu'on craignait de voir s'étendre à l'Europe, cette gravure fut immédiatement publiée dans une version allemande, *Das Testament des FRIEDENS ODER ANSTANDS. So etwan vor 6 Jahren In Niederlandt gemacht worden* (fig. 3). L'allégorie de Visscher eut une suite, *Treves Endt*, dans laquelle, en une parodie d'obsèques, suivant le style orné de l'époque, la défunte Trêve est conduite à sa dernière demeure par une longue procession de moines, de prêtres et de représentants du public en général, pendant que Mars se prépare à la guerre¹. Cette estampe, elle aussi, fut presque immédiatement publiée dans une version allemande (fig. 4).



Fig. 3. – Anonyme.



Fig. 4. – Anonyme.

Bien que les deux feuilles volantes hollandaises aient été écrites d'un point de vue protestant, elles furent suffisamment populaires pour qu'un éditeur

¹ *Ibid.*, 1449.

catholique anonyme exploite leur puissance satirique, pour commenter la dissolution de l'Union calviniste, fondée en 1608 pour défendre les libertés menacées des protestants allemands du Sud, ligue qui s'était dissoute en avril 1621 du fait des écrasantes victoires récentes des catholiques en Bohême. Renversant la situation aux dépens du testament Hollandais/Calviniste et de l'enterrement de la Trêve, l'auteur satirique catholique représente l'Union mourant à la suite d'une fausse-couche et faisant un simulacre de testament (fig. 5). Inévitablement, cela fut suivi à son tour d'une feuille volante décrivant le cortège funèbre de l'Union, sœur de la Trêve (fig. 6).



Fig. 5. – Anonyme.



Fig. 6. – Anonyme.

Peut-être était-il naturel que, dans leur recherche d'allégories convenables dans lesquelles ils puissent fustiger les faibles de M. Allamodo, les écrivains s'emparent d'un thème aussi populaire et l'adaptent à leurs desseins. On le voit mourant dans son lit, assisté d'un médecin, qui, selon la tradition, examine son urine, et de plusieurs élégants, tandis qu'un homme de loi rédige son testament (fig. 7). Son chapeau devra être attribué à la corporation des bouffons, mais le plumet martial sera donné aux jeunes gens qui partent à la guerre, la tunique à crevés à ceux qui sont harcelés par les puces et les poux pour qu'ils puissent se gratter commodément, tandis que sa culotte devra être remise à l'entremetteuse locale, au cas où un de ses clients serait surpris dans une situation embarrassante.

Une fois mort, Allamodo a droit aussi à des obsèques magnifiques (fig. 8). Un long cortège sinueux sort de sa maison et se dirige vers le marché aux vieux vêtements où son corps sera exposé jusqu'à ce que les divers articles de sa garde-robe soient vendus. Selon la tradition, ces divers articles, gants, chapeaux, bottes, culottes, sont portés devant le cercueil. Derrière la bière, suivent, en deuil, les représentants des métiers qui ont bénéficié de la prodigalité d'Allamodo : tailleurs, bottiers, chapeliers et, avec une charmante touche d'auto-dérision, le poète et le graveur. Cependant, au dernier étage d'une maison, sur la gauche, la maîtresse d'Allamodo vient de donner naissance à un fils qui, indubitablement, fournira, en temps voulu, beaucoup de travail à tous ces artisans.



Fig. 7. – Anonyme.

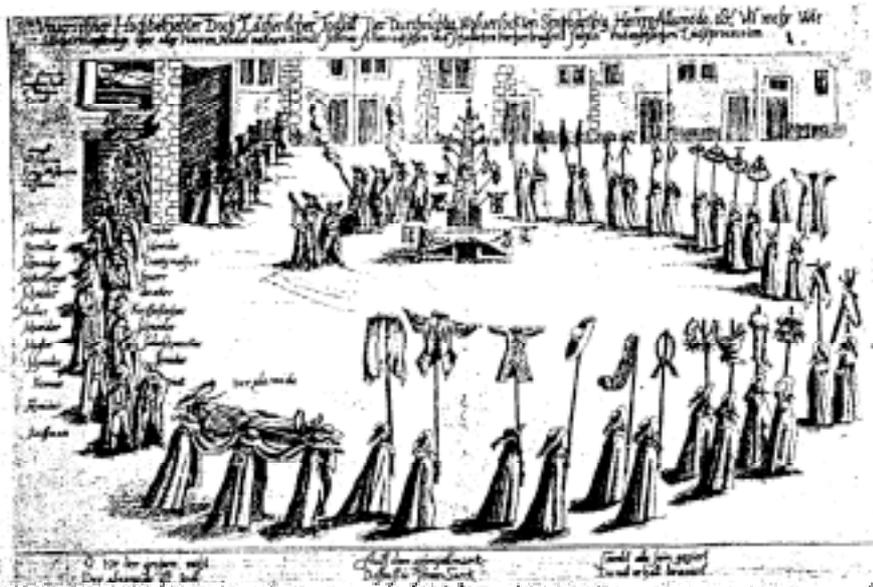


Fig. 8. – Anonyme.

La feuille volante fut évidemment populaire. Tout du moins elle fut exploitée sous les deux variantes suivantes ; la *figure 9* reprend le thème central inchangé, mais le renouvelle en faisant mourir aussi la maîtresse d'Allamodo, si bien qu'un double enterrement est organisé. Un bouc s'est joint au cortège, symbole de l'appétit sexuel d'Allamodo et de ses liens avec le métier de tailleur¹. Bien sûr, de nombreuses élégantes sont venues pleurer le décès de leur amie, portant des articles de sa garde-robe de la même manière que les messieurs. Une note plus sérieuse est ajoutée par l'introduction du personnage de la Mort sur la place du marché, où elle pointe sa flèche vers le spectateur selon la tradition. Cette touche mi-sérieuse, mi-ironique est soulignée par la citation latine : "*Sic transit gloria mundi.*"



Fig. 9. – Anonyme.

Pourtant, les écrivains satiriques n'en restèrent pas là. L'un des plus vieux thèmes de l'iconographie populaire était le triomphe allégorique célébrant les vertus remarquables des dirigeants ou, par extension, celles de forces abstraites, comme la Vérité. Tout aussi traditionnels, les simulacres de triomphes avaient souvent montré des puissances détestées conduites en Enfer².

1. Il existe un riche folklore dans les pays de langue allemande associé aux tailleurs. Un des thèmes récurrents remonte probablement à un cas de bestialité depuis longtemps oublié, qui associe le tailleur et le bouc, comme dans les mots familiers de Wilhelm Busch : "*Schneider, Schneider, meck, meck, meck*" (Cf. L. Röhrich, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Fribourg, Bâle, Vienne, 1979, art. "Schneider").

2. Cf. R. Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge*, II, La Haye, 1932, p. 112 f. J. J. M. Timmers, *Symboliek en Iconographie der christelijke Kunst*, Roermond, 1947, 236, 677 ; pl. 83, 84, 96. Pour anti-triomphe, voir F. Saxl, "A Spiritual Encyclopaedia of the later Ages", *Journal of the Warburg Institute*, V, 1942, p. 84. Le meilleur exemple dans la tradition protestante est l'anti-triomphe du pape dans l'ouvrage de Luther : *Passional Christi et Antichristi*, *D. Martin Luthers Werke*, IX, Weimar, 1893, 677 ff.

Réunissant de tels anti-triomphe et la représentation des cortèges funèbres, la *figure 10* reproduit un long et sinueux cortège de beaux messieurs, conduit par une fanfare de quatre diables et divisé en groupes représentant les divers éléments de sa garde-robe : manteaux, culottes, plumes, barbe. Ce cortège mène Allamodo à la bouche de l'Enfer, dans le coin inférieur gauche. Là, il se retourne et dit adieu à ses amis, avant que les flammes ne le dévorent, lui et son accoutrement. Alors que nous sommes enclins à sourire devant cette forme d'humour, elle n'était probablement pas ressentie comme si drôle par des générations qui croyaient à l'existence physique de l'Enfer, et la note grave est soulignée par l'affirmation imprimée en haut à gauche de la gravure, qui nous donne une indication pour comprendre pourquoi le sujet des modes vestimentaires ostentatoires provoquait une telle animosité : "N.B. Tous les Messieurs Alamoda qui s'abstiennent à temps d'un orgueil démesuré, mauvais et détestable, peuvent être assurés d'une heureuse résurrection."



Fig. 10. – Anonyme.

Peut-être rien n'illustre-t-il mieux l'empressement des auteurs satiriques à remettre au goût du jour les vieux thèmes traditionnels que l'exploitation dans la lutte contre la mode de deux thèmes anciens, le monde à

l'envers et le faux blason. Le monde à l'envers est le plus vénérable et on peut le faire remonter à l'Égypte ancienne. Curtius¹ fait remonter les origines de ce thème en Europe occidentale à la tradition de la rhétorique classique de l'*adynata*, qui faisait la liste des choses impossibles pour commenter les bouleversements sociaux et politiques : l'âne joue du luth, les lièvres chassent le chien, etc. Luther, Murner et Sachs ont tous exploité cette forme d'humour au 16^e siècle² et ce thème du monde à l'envers subsiste à l'époque qui nous intéresse, particulièrement dans une série de minuscules illustrations des différentes situations envisagées : les élèves battent leur professeur, l'homme porte son cheval, il file la laine, et sa femme part à la guerre³. Dans sa formulation classique, pourtant due à J. T. et T. I. de Bry dans le frontispice de leur *Emblemata saecularia*, un orbe inversé, coiffé d'un chapeau de fou, est placé entre le philosophe Démocrite qui rit et le philosophe Héraclite qui pleure. Et c'est sans doute sous cette forme que nous le trouvons utilisé au 17^e siècle, servant de base à une lamentation sur la folie et la méchanceté du monde⁴. Un pamphlétaire, écrivant sous le pseudonyme de Casparus Uttenhovius, reprend le même procédé dans la *figure 11*. Un couple vénérable vêtu de ce qui est désigné comme "l'Alamode des Allemands d'autrefois", à gauche, contraste «avec le tout nouveau Alamode et son chapeau anglais d'invisibilité»⁵. Entre eux, un homme vêtu à l'ancienne mode se tient sur la tête et balance au bout de son pied un chapeau moderne, à la mode. Au commentaire de l'homme à la mode : "Tais-toi, imbécile !", il rétorque : "On est deux !" Un singe, aux pieds de la femme élégante, se penche, lâche un pet au nez de l'homme qui se tient sur la tête et l'invite à bien regarder (son derrière). Ainsi la vénérable allégorie est-elle destinée à exprimer l'idée que la nouvelle mode renverse l'ordre "naturel" des choses et que seuls les imbéciles s'engagent dans la nouvelle mode, le singe étant là pour souligner le mépris et la vulgarité de ceux qui affectent le nouveau style.

1. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, 104 ff.

2. M. Luther, "Papa doctor theologiae et magister fidei", *Abbildung des Papstthums*, D.M. *Luthers Werke*, 54, Weimar, 1928. T. Murner, *Ain new lied von dem vndergang des christlichen glaubens*, *Deutsche National-Literatur*, 17, Stuttgart, s.d., LXIV ; H. Sachs, *Der verkehrt pawer*, *Sämtliche Fabeln und Schwänke*, Halle, 1900, III, 78.

3. Rep. Coupe, *German illustrated broadsheet*, II, n° 126.

4. *Ibid.*, n° 128.

5. La signification de l'expression "chapeau anglais d'invisibilité" n'est pas très claire. On peut seulement deviner que "anglais" fait allusion aux troupes itinérantes de comédiens anglais dans lesquelles le rôle de comique (Pickelhering) tendait à dominer ce qui se passait. Le chapeau d'invisibilité n'est pas celui d'une légende, mais le nouveau chapeau à la mode, qui cache le visage de celui qui le porte, le rendant ainsi invisible.



Fig. 11. – Anonyme.



Fig. 12. – Anonyme.

Le blason satirique tire son origine de la littérature religieuse qui attribuait au Christ un blason composé des instruments de la Passion¹ mais il fut réactivé, à la fin du Moyen-Âge, par la pratique qui consistait à souiller les

1. Cf. Timmers, *op. cit.*, 655.

emblèmes héraldiques de ses ennemis¹. À coup sûr, le trait d'humour qui consiste à attribuer de faux blasons à ses ennemis ou aux forces du mal était bien établi au 16^e siècle : Luther parodie les armoiries de la papauté en représentant les clés de saint Pierre comme des clés de voleur². Sachs et Schöen attribuent à la populace ivre du pays de Cogne un emblème semblable, sensé exprimer leur gloutonnerie³. De même Murner représente le "*Bundschuh*" d'un paysan dans les armoiries des chevaliers luthériens pour exprimer sa conviction que la réforme est synonyme de révolution sociale⁴. Plus tard dans le cours du siècle, Fischart dessine un emblème semblable pour son adversaire Johannes Nas, dans lequel il symbolise la profession d'origine de ce dernier en y introduisant un dé à coudre, des aiguilles, des ciseaux et un bouc⁵. Au début du 17^e siècle, ce procédé humoristique fut à nouveau utilisé pour attaquer les jésuites et la papauté⁶.

Étant donnée cette forte tradition, il n'est pas étonnant que l'on attribue à M. Allamodo, homme aux prétentions aristocratiques, son propre blason (*fig. 12*). Entre le beau et la belle tenant les armes apparaît un écusson où figurent un crochet, un poinçon, une pelote de fil, avec, de chaque côté, des aiguilles. Au-dessus de la devise, dans les quarts supérieurs gauche et droit, deux boucs rampants figurent l'immoralité sexuelle d'Allamodo, tout en soulignant sa relation avec la profession de tailleur. Dans le quart inférieur gauche, le couteau du fanfaron croise le bâton à mesurer du tailleur ; le quart inférieur droit montre également ce qui ressemble à des bâtons à mesurer croisés. Au-dessus de l'écusson, un casque porte des oreilles d'âne, il est surmonté d'un dé à coudre et d'une main tenant une paire de ciseaux prête à couper une pièce de tissu, ce qui met, une fois encore, l'accent sur le côté vestimentaire et symbolise aussi, dans son évocation du *mensale dividere*, l'auto-exclusion d'Allamodo de la société. Mais, bien que le dessinateur utilise ainsi une représentation tout à fait traditionnelle pour exprimer ce qu'il veut dire, il la ranime en reprenant une devise qui avait été peu de temps auparavant rendue populaire par une charge hollandaise de la papauté intitulée : "*Oorlogs Voor Spel*"⁷. Le pape apparaît revêtu de tous ses vêtements sacerdotaux, mais l'image est imprimée

1. Exemple reproduit par E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, 1963, pl. 83.

2. M. Luther, "Adoratur papa deus terrenus", *Abbildung des Papstthums*, D.M. *Luthers Werke*, 54, Weimar, 1928.

3. Rep. M. Geisberg, *Bilderkatalog zu M. Geisberg, Der deutsche Einblattholzschmitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Munich, 1930, n° 1192. Texte rep. I. *Sämtliche Fabeln und Schwänke*, Halle, 1893, 105.

4. *Von dem grossen Lutherischen Narren*, 1816 ff.

5. Rep. G. Könnecke, *Bilderatlas der deutschen Literatur*, Marburg, 1895, 158.

6. Rep. Coupe, *German Illustrated Broadsheet*, II, n° 61-62.

7. Rep. H. Wäscher, *Das deutsche illustrierte Flugblatt*, I, Dresde, 1955, 1996-1997. La représentation cependant n'est pas nouvelle ; elle avait été utilisée plutôt dans une feuille volante sans titre attaquant Alexandre VI (Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Einblatt VII, 23a) et, en 1596, avait été adaptée dans une feuille volante publiée par Johann Bussermacher de Cologne, *Omnis caro foenum*, dans laquelle la jupe d'une femme habillée à la mode peut de même se relever pour révéler les tibias d'un squelette et, en-dessous, un cerceuil.

sur un volet que l'on peut tourner pour révéler la réalité de l'oppression qu'il représente : pendaisons pour les hommes, massacres pour les femmes et les enfants. Dans notre exemple, les armoiries sont imprimées sur un volet qu'on peut tourner de la même manière pour révéler un miroir vide. Le miroir, toutefois, est imprimé sur du papier fin et, quand on le regarde en pleine lumière, apparaît une image grossièrement esquissée d'Allamodo en train de déféquer, ce qui donne un sens à l'invitation des dernières lignes du texte selon lesquelles ceux qui détestent Allamodo peuvent s'introduire par "la porte de derrière" et manger son cœur dans son corps afin qu'on puisse enfin l'oublier : expression à la fois du mépris d'Allamodo pour le lecteur et d'un certain degré de gêne causée par le fait qu'on se préoccupe de lui.

Notre thème, dans cette communication et ce colloque, a été la caricature et le dessin humoristique face à l'innovation. Or les feuilles volantes imprimées en Allemagne au 17^e siècle s'adressaient à la classe moyenne conservatrice et voyaient donc dans l'adoption de la mode française un engouement stupide et antipatriotique. Elles la mirent par conséquent au pilori. Pourtant, derrière cette réaction, nous avons vu un degré surprenant d'ambivalence. Malgré leur point de vue conservateur, les auteurs de diatribes, hostiles à tout ce qui pouvait venir de l'extérieur, montraient peu de scrupules à adopter les nouveaux procédés étrangers ou à modifier radicalement les anciens pour faire passer leur message ; les images satiriques qu'ils utilisent mêlent volontiers l'ancien et le nouveau, les productions locales et ce qu'on emprunte à l'étranger. Comme Molière, ils prennent leur matériau là où ils le trouvent pourvu que, de ce fait, ils puissent élargir leur éventail iconographique et exprimer des idées complexes à l'aide d'une iconographie intelligible. Et, de toute évidence, leur public, conservateur ou pas, acceptait ces pratiques. Peut-être que le paradoxe ultime, présent dans la résistance des Allemands aux modes françaises nouvelles, ne se situe pas pourtant dans les représentations des dessins humoristiques, mais dans les vers qui expliquent les images et commentent la décadence des temps. La plupart des textes sont écrits en *knittelvers*, poèmes allemands traditionnels en vers de mirliton, composés de couplets rimant avec quatre scansiones et un nombre irrégulier de syllabes non accentuées. Cependant, un certain nombre d'écrivains ont adopté l'alexandrin français, récemment introduit en Allemagne, particulièrement par Weckherlin (1618) et popularisé par Opitz (1624). Peut-être, derrière leurs protestations, les auteurs satiriques reconnaissaient-ils que, dans une certaine mesure, il était raisonnable de suivre le conseil du proverbe qui dit que l'on doit s'allier à ceux qu'on ne peut vaincre.