namely through underpainting local colour in contrasting tones – and it is possible to compare Leonardo's undermodelling in monochrome preliminary to his creation of sfumato. In the context of Hall's story, one especially appreciates the innovations these types of underpainting represent. (Still, it is unfortunate that the author did not include a colour reproduction of Leonardo's unfinished *Adoration*, which would have allowed the reader to gain some insight into his generative process.)

By the early Cinquecento, according to Hall, the possibilities for experiment and colouristic rhetoric were such that one may formulate four types of "modal thinking" and their paradigms according to a contemporary model of perfection: sfumato (Leonardo), chiaroscuro (later Raphael and Sebastiano del Piombo), *unione* (Raphael), and *cangiantismo* (Michelangelo) (93–95). Accepting this way of reading the versatility of styles and technical bravura in Julian and Leonine Rome, one scrutinizes familiar High Renaissance works in the light of the earlier chapters and as if wielding purposive visual and semantic instruments. A fascinating, if familiar, motif is that of *cangiantismo* (colour modelling by hue rather than value such that the high-key effect is one of shot silk). Recommended by Cennini for other-worldly subjects, Michelangelo used it symbolically and formally to project the Sistine drama; one can speak of a prophetic contrapposto of colour and *disegno*.

Color and Meaning is richly synthetic and will be used gratefully by teachers and students. One is left with a vitalized sense of curiosity about issues that are elliptically treated: why, exactly, did orange appear so late? Did patrons and artists fight over colour (as opposed to materials)? And, in the philosophic vein, what do we make of the implications for colour of different definitions of "surface"? This study represents a timely invitation to keep looking.

MEREDITH J. GILL, *Vassar College*

Colette Quesnel. *Mourir de rire d'après et avec Rabelais*. Montréal / Paris, Bellarmin / Vrin, 1991, Pp. 134.

Curieusement, le mot *rire* figure très rarement dans le titre de livres sur François Rabelais, pourtant l'un des plus grands auteurs comiques européens. Le lecteur, spécialiste ou non, est donc tout disposé à accueillir favorablement le petit livre de Colette Quesnel. Son plan est fort simple. Le premier de ses quatre chapitres, "Mourir de rire," présente les deux thèmes de l'ouvrage: le lien entre le rire et la mort (par exemple, les gladiateurs percés au diaphragme, qui, disait-on, riaient en mourant), et le rire en tant que signe de la joie spirituelle (Philon d'Alexandrie). Ensuite, dans "Rire ou ne pas rire," l'auteur esquisse une histoire, tirée du livre de John Moreall, des théories du risible à partir d'Aristote, et discute brièvement quelques ouvrages modernes sur Rabelais.

Au troisième chapitre, "Mourir de rire Livre I: *stricto sensu*," Quesnel se concentre sur les personnages rabelaisiens qui meurent, littéralement, de rire. Il s'agit d'une dizaine d'exemples classiques, dans *Gargantua*, ch. 10 et dans le *Quart Livre*, ch. 17, et de Gargamelle, morte de joie au chapitre 37 du *Gargantua*. Une analyse détaillée de Gargantua 10 relève quatre "séquences" où l'on monte, par le rire, du monde naturel à travers la lumière du soleil jusqu'à l'espace céleste, ce qui amène à la conclusion que mourir de rire est une assurance de salut éternel.

"Mourir de rire Livre II: rire aux éclats" poursuit l'idée de rire aux éclats comme "simulacre de mort," affirme que le rire, la "philosophie" et la musique sont les trois moyens de "sortir de soi," et prend comme exemplaires les "rieurs" Eudémon, Ponocrates et Pantagruel. Après la conclusion, résumé succinct de ce qui précède, se place un curieux post-scriptum, petit essai sur les mouches comme terme de comparaison rabelaisien, et leur rapport avec la mort.

Les non-spécialistes trouveront peut-être cet aperçu d'un aspect du rire chez Rabelais d'une lecture agréable. Malheureusement, les spécialistes seront plutôt agacés par les prémisses, et par la méthode, de l'auteur. Sa première prémisse est que *rire*, chez Rabelais, équivaut à *joie* (Gargamelle morte de joie est donc un personnage riant). Or, j'avais proposé, dans un article de 1988, de distinguer soigneusement entre l'usage rabelaisien de ces deux termes; Quesnel désapprouve cet article (p. 17), ce qui est son droit, mais alors pourquoi ne fait-elle aucun effort pour le réfuter? Son livre ne tient aucun compte des nombreux *rires*, dans les quatre livres, qui n'ont aucun rapport avec la mort – le bon rire des géants, le méchant rire de Panurge et d'Homenaz, entre autres. Et si, deuxième prémisse, le rire est nécessairement associé avec la mort, pourquoi y a-t-il davantage de rires, chez Rabelais, où ce lien n'est pas en question?

Au chapitre 20 du *Gargantua*, après la harangue comique de Janotus de Bragmardo, Ponocrates et Eudémon "s'esclaffèrent de rire tant profondément que en cuiderent rendre l'ame à Dieu," comme Crassus et Philémon dans l'antiquité. Passage en effet remarquable; car c'est le seul moment où on rit aussi fort, chez Rabelais. Mais c'est aussi le seul moment où Ponocrates et Eudémon rient, et donc me semble insuffisant comme point de départ d'un développement sur le caractère exemplaire de ces deux personnages. D'ailleurs, la suite du paragraphe, où le narrateur évoque les théories médicales qui rapprochent le rire des larmes, me paraît bien plus intéressante que l'expression-cliché "en cuiderent rendre l'ame à Dieu."

Ce qui m'amène aux réflexions de Quesnel sur la théorie du risible à travers les âges. Le résumé est trop bref et contient des lacunes et des contresens. Oui, le Moyen Âge chrétien fut parfois hostile au rire, mais il faudrait au moins citer saint Thomas ("ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae"), et le passage de saint Benoît (p. 22) met en garde contre "le rire facile et prompt," et non pas contre *tout* rire. Oui, Ambroise Paré, au seizième siècle, associe le rire à la joie, mais Nancel et Mancini, à la même époque, avaient d'autres explications. Quesnel,

à la suite de De Rocher, cite souvent Laurent Joubert comme s'il représentait la théorie médicale, mais le débat sur le rire était bien plus complexe. Nous ne savons pas, en fait, si le médecin Rabelais était ou non d'accord avec Joubert. Et il est inexact de dire qu'après le seizième siècle, "le rire retournera dans l'ombre" jusqu'au dix-huitième.

La tendance générale de Quesnel, dans chaque partie de cet ouvrage, est de citer hors contexte des passages qui appuient sa thèse, sans se soucier de démontrer que Rabelais les approuvait ou aurait pu les approuver. C'est ainsi qu'elle nous offre des bribes de Joubert, mais aussi d'Érasme (p. 56 – mais c'est la Folie qui parle, et non son auteur), des théories de Matoré sur les artistes de la Renaissance (pp. 59–61), de Macrobie (p. 75), et la liste pourrait s'allonger. Elle suppose également que tout passage du *Cinquième Livre* utile pour sa thèse (le "riens comme gens ecstatiques" du chapitre 24 en particulier) est de la main de Rabelais.

Cette désinvolture intellectuelle s'accompagne d'une présentation parfois peu soignée, surtout dans la bibliographie, où nous trouvons Carvatho (pour Carvalho), Gauser (Glauser), Grotiahn (Grotjahn) et Samaros (Samaras). Ailleurs encore, Fracastoro devient Fracastor (p. 25). Mais ce sont des fautes négligeables à côté d'une érudition mal utilisée, de la citation de textes partiels ou mal compris, et d'arguments mal étayés, qui entachent la valeur de ce petit livre au titre si prometteur. Il faudra encore attendre une bonne étude érudite sur le rire de Rabelais.

BARBARA C. BOWEN, *Vanderbilt University*