



Dixit insipiens in corde suo non est Deus . Les visages de la folie psalmique

Mémoire

Benoit Durand

Maîtrise en histoire de l'art - avec mémoire
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

Dixit insipiens in corde suo non est Deus.

Les visages de la folie psalmique

Mémoire

Benoît Durand

Sous la direction de

Didier Méhu

Résumé

Dans les psautiers liturgiques médiévaux enluminés, une image se distingue du reste des illustrations qui ornent les psaumes. Il s'agit de l'image a priori négative de l'insensé, de l'*insipiens*, qui refuse Dieu en son cœur. Cette figure contient des nœuds sémantiques et des tensions vives qui se révèlent à travers l'histoire des psaumes et de leurs manuscrits. L'usage pédagogique et didactique des illustrations des psautiers auxquelles se rattache l'insensé permet de saisir le sens moral de cette figure. L'étude comparative menée dans une quinzaine de manuscrit français, visant à placer l'insensé en relation avec les autres images du psautier, révèle que l'insensé est l'antithèse du roi David, une représentation du vice de la folie et de l'orgueil face à la sagesse. Mais au-delà de cet aspect négatif, l'insensé est surtout une figure composite qui condense des caractéristiques ambivalentes, empruntées pour la plupart à des archétypes de la sagesse ou du vice. L'insensé s'approprie ces attributs afin de célébrer, par inversion métaphorique, l'ordre de la Création. L'émergence de la figure du bouffon, dont les spécificités formelles le placent directement en filiation avec l'insensé, annonce un changement dans le discours porté par cette figure, dont le sens, d'abord clérical, tend à devenir profane. Cette nouvelle figure, issue du monde courtois, partage cependant les mêmes facultés d'inversion que l'insensé, bien que son héritage visuel connait un succès qui transcende les limites temporelles du Moyen-Âge.

Table des matières

Résumé	ii
Table des matières	iii
Liste des tableaux	vii
Liste des figures.....	viii
Liste des illustrations	ix
Liste des images	xv
Remerciements	xxii
Introduction	1
Délimitation du sujet	3
Sélection et justification du corpus	4
Présentation du corpus	4
Pertinence et intérêt de la recherche	6
Repères historiographiques.....	7
Les images médiévales et l’anthropologie historique.....	7
Folie et exclusion au Moyen Âge	10
Rôle, logique et usage de la figure du fou dans l’Occident médiéval.....	12
Méthode d’analyse contextuelle des images : une approche sérielle.	15
Précisions sur le contexte textuel.....	17
Problématique et hypothèses	18
Plan du mémoire.....	18
Chapitre 1 : Histoire et fonction des manuscrits	20
1. Histoire et usage des psaumes	21
1.1 Traduction et transmission des psaumes.....	21
1.2 L’Office divin	24
2. Le psautier	28
2.1 Histoire du « livre des psaumes » et de ses variantes	29
2.2 Structure interne du livre des psaumes	30
3. L’Ornement des psautiers liturgiques.....	32
3.1 Les systèmes ornementaux des psaumes	32
3.1.1 Système férial	32

3.1.2 Système tripartite	33
3.1.3 Système composite	33
3.2 Hiérarchie du décor.....	34
3.3 Calendriers et préfaces	36
4. L'ornement des psaumes au sein d'autres livres	38
4.1 Bibles	38
4.2 Bibles historiques.....	40
4.3 Bréviaires	41
Conclusion.....	42
Chapitre 2 : L'insensé au regard des psaumes.....	45
1. Présentation du corpus et des auteurs.....	46
1.1. Manuscrits consultés.....	46
1.2. Auteurs et chercheurs.....	47
2. Thèmes et ornements types des psautiers liturgiques.....	50
2.1. Psaume 1	51
2.2. Psaume 26	52
2.3. Psaume 38	53
2.4. Psaume 52	54
2.5. Psaume 68	55
2.6. Psaume 80	56
2.7. Psaume 97	57
2.8. Psaume 109	58
2.9. Psaumes 51 et 101.....	59
2.10. Logique globale des initiales historiées.	61
3. L'insensé envers et contre tous.....	63
3.1. Folie naturelle et folie artificielle.....	63
3.2. Combat des vices et des vertus	65
3.3. La parole insensée.....	67
Conclusion.....	68

Chapitre III : L'insensé en image	70
1. Présentation du corpus de l'analyse sérielle	72
2. L'insensé et le bouffon	73
2.1 Nudité, voilement et vêtement	74
2.2 Rasage, tonsure, chevelure.....	77
2.3 Gourdin, bâton, marotte	78
2.4 Sphère	80
2.5 Gestuelle, torsion et mise en relation.....	81
3. Analyse du corpus	84
3.1 L'Insensé, nu sous ses vêtements.....	85
3.2 Le drapé ambigu	87
3.3 Indices d'une transition vestimentaire	88
3.4 Des vêtements au costume	89
3.5 L'insensé chez le barbier	91
3.6 Du gourdin à la marotte	93
3.7 La sphère, pain ou orbe?	96
3.8 Franchissement, torsion, errance.....	99
3.9 L'insensé en majesté.....	101
3.10 L'insensé, le bouffon et leurs copains	101
Le chien	101
Discussion endiablée	103
Rendez-vous avec David	105
4. Insensé et bouffon; discours similaires, intentions dissemblables	107
Le bouffon comme fou de cour.....	109
Conclusion générale	112
L'insensé et le bouffon, des figures convergentes	113
Marginal, anormal ou immoral ?	114
L'insensé et le bouffon pour questionner le monde.....	115
Pour la postérité... ..	117

Bibliographie	119
1.Livres	119
2. Articles	123
3. Infographie.....	125
Annexe A : Catalogue des manuscrits consultés	127
Annexe B : Corpus de l'analyse sérielle.....	219

Liste des tableaux

Tableau 1 : Répartition des psaumes dans l'Office romain au cours de la semaine.....	27
--	----

Liste des figures

Figure 1. Initiale D du psaume 52.	Erreur ! Signet non défini.
Figure 2. Vierges au tombeau et Christ des limbes.	87
Figure 3. Annonce aux bergers.	94
Figure 4. Sceptre de Charles V.	96
Figure 5. Enluminures des psaumes 38, 52 et 68.	98
Figure 6. Tableau explicatif des effets des astres sur les humeurs et l'anatomie.	115

Liste des illustrations

Psautier latin dit de Saint Louis et de Blanche de Castille, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Arsenal 1186, vers 1230 (illustrations 1 à 11). Source : www.gallica.bnf.fr.

Illustration 1. Initiale historiée du psaume 1	128
Illustration 2. Initiale historiée du psaume 26.	128
Illustration 3. Initiale historiée du psaume 38.	129
Illustration 4. Initiale historiée du psaume 51.	129
Illustration 5. Initiale historiée du psaume 52.	130
Illustration 6. Initiale historiée du psaume 68.	130
Illustration 7. Initiale historiée du psaume 80.	131
Illustration 8. Initiale historiée du psaume 97.	131
Illustration 9. Initiale historiée du psaume 101.	132
Illustration 10. Initiale historiée du psaume 109.	132
Illustration 11. Initiale champie de trois interlignes en ouverture du psaume 110.	133

Psautier latin dit de Saint Louis, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 10525, vers 1275 (illustrations 12 à 20). Source : www.gallica.bnf.fr

Illustration 12. Initiale historiée du psaume 1.	134
Illustration 13. Initiale historiée du psaume 26.	135
Illustration 14. Initiale historiée du psaume 38.	135
Illustration 15. Initiale historiée du psaume 52.	136
Illustration 16. Initiale historiée du psaume 68.	136
Illustration 17. Initiale historiée du psaume 80.	137
Illustration 18. Initiale historiée du psaume 97.	137
Illustration 19. Initiale historiée du psaume 109.	138
Illustration 20. Initiale champie du psaume 111.	138

Psautier latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 10435, fin du XIII^e siècle (illustrations 21 à 29). Source : www.gallica.bnf.fr .

Illustration 21. Initiale historiée du psaume 1.	139
Illustration 22. Initiale historiée du psaume 26.	140
Illustration 23. Initiale historiée du psaume 38.	140
Illustration 24. Initiale historiée du psaume 52.	141
Illustration 25. Initiale historiée du psaume 60.	141
Illustration 26. Initiale historiée du psaume 80.	142
Illustration 27. Initiale historiée du psaume 97.	142
Illustration 28. Initiale historiée du psaume 109.	143
Illustration 29. Initiale historiée du psaume 13.	143

Psautier latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 374, début du XIV^e siècle (illustrations 30 à 37). Source : images personnelles.

Illustration 30. Initiale historiée du psaume 1	144
---	-----

Illustration 31. Folio 8v.....	145
Illustration 32. Initiale historiée du psaume 26.....	145
Illustration 33. Initiale historiée du psaume 38.....	146
Illustration 34. Initiale historiée du psaume 52.....	146
Illustration 35. Initiale historiée du psaume 60.....	146
Illustration 36. Initiale historiée du psaume 97.....	147
Illustration 37. Initiale historiée du psaume 109.....	147

Psautier latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 378, vers 1350 (illustrations 38 à 48). Source : images personnelles.

Illustration 38. Folio 1.....	148
Illustration 39. Initiale historiée du psaume 1.....	149
Illustration 40. Initiale historiée du psaume 26.....	149
Illustration 41. Initiale historiée du psaume 38.....	149
Illustration 42. Double page des psaumes des folios 39v et 40.....	150
Illustration 43. Initiale du psaume 51.....	150
Illustration 44. Initiale du psaume 52.....	150
Illustration 45. Folio 50v.....	151
Illustration 46. Initiale historiée du psaume 80.....	151
Illustration 47. Initiale du psaume 97.....	152
Illustration 48. Initiale du psaume 109.....	152

Psautier double dit de Jean de Berry, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 13091, vers 1400 (illustrations 49 à 57). Source : www.gallica.bnf.fr .

Illustration 49. Miniature du psaume 1.....	153
Illustration 50. Miniature du psaume 26.....	154
Illustration 51. Miniature du psaume 38.....	154
Illustration 52. Miniature du psaume 52.....	155
Illustration 53. Miniature du psaume 68.....	155
Illustration 54. Miniature du psaume 80.....	156
Illustration 55. Miniature du psaume 97.....	156
Illustration 56. Miniature du psaume 109.....	157
Illustration 57. Initiales champies du psaume 110.....	157

Psautier Latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 376, vers 1440 (illustrations 58 à 66). Source : images personnelles.

Illustration 58. Initiale historiée du psaume 1.....	158
Illustration 59. Initiale historiée du psaume 26.....	159
Illustration 60. Initiale historiée du psaume 38.....	159
Illustration 61. Initiale historiée du psaume 52.....	160
Illustration 62. Initiale historiée du psaume 68.....	160
Illustration 63. Initiale historiée du psaume 80.....	161
Illustration 64. Initiale historiée du psaume 97.....	161
Illustration 65. Initiale historiée du psaume 109.....	162

Illustration 66. Double page des folios 13v et 14..... 162

Psautier-hymnaire latin, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. Sainte-Geneviève 113, avant 1450 (illustrations 67 à 75). Source : www.calames.abes.fr .

Illustration 67. Première page des psaumes. 164

Illustration 68. Initiale historiée du psaume 1. 164

Illustration 69. Initiale historiée du psaume 26. 165

Illustration 70. Initiale historiée du psaume 38. 165

Illustration 71. Initiale historiée du psaume 52. 166

Illustration 72. Initiale historiée du psaume 68. 166

Illustration 73. Initiale historiée du psaume 80. 167

Illustration 74. Initiale historiée du psaume 97. 167

Illustration 75. Initiale historiée du psaume 109. 168

Psautier latin commenté, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 211, XIIIe siècle (illustrations 76 à 85). Source : images personnelles.

Illustration 76. Folio 1v. 170

Illustration 77. Initiale historiée du psaume 1. 170

Illustration 78. Initiale historiée du psaume 26. 171

Illustration 79. Initiale historiée du psaume 38. 171

Illustration 80. Initiale historiée du psaume 52. 171

Illustration 81. Double page des folios 70v et 71. 172

Illustration 82. Initiale historiée du psaume 68. 172

Illustration 83. Initiale historiée du psaume 80. 173

Illustration 84. Initiale historiée du psaume 97. 173

Illustration 85. Initiale historiée du psaume 109. 174

Psautier latin commenté, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 212, XIIIe siècle (illustrations 86 à 96). Source : images personnelles.

Illustration 86. Initiale historiée en ouverture des commentaires. 175

Illustration 87. Folio 3. 176

Illustration 88. Initiale historiée du psaume 1. 176

Illustration 89. Double-page des folios 22v et 23. 177

Illustration 90. Initiale historiée du psaume 26. 177

Illustration 91. Initiale historiée du psaume 38. 177

Illustration 92. Initiale historiée du psaume 52. 178

Illustration 93. Initiale historiée du psaume 68. 178

Illustration 94. Initiale historiée du psaume 80. 179

Illustration 95. Initiale historiée du psaume 97. 179

Illustration 96. Initiale historiée du psaume 109. 179

Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 36, vers 1230 (illustrations 97 à 107). Images personnelles.

Illustration 97. Folio 213.....	181
Illustration 98. Folio 214.....	181
Illustration 99. Initiale historiée du psaume 1.....	182
Illustration 100. Initiale historiée du psaume 26.....	182
Illustration 101, Initiale historiée du psaume 38.....	183
Illustration 102. Folio 223.....	183
Illustration 103. Initiale historiée du psaume 52.....	184
Illustration 104. Initiale historiée du psaume 68.....	184
Illustration 105. Initiale du psaume 80.....	185
Illustration 106. Initiale historiée du psaume 97.....	185
Illustration 107. Initiale historiée du psaume 109.....	186

Bible latine avec commentaires de Saint-Jérôme, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 13, vers 1275 (illustrations 110 à 118). Source : images personnelles.

Illustration 110. Première page du livre des psaumes.....	187
Illustration 111. Initiale historiée du psaume 1.....	188
Illustration 112. Initiale historiée du psaume 26.....	188
Illustration 113. Initiale historiée du psaume 38.....	188
Illustration 114. Initiale historiée du psaume 52.....	189
Illustration 115. Initiale historiée du psaume 68.....	189
Illustration 116. Initiale historiée du psaume 80.....	190
Illustration 117. Initiale historiée du psaume 97.....	190
Illustration 118. Initiale historiée du psaume 109.....	191
Illustration 119. Initiale historiée du psaume 1.....	192

Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 12, vers 1300 (illustrations 119 à 130). Images personnelles

Illustration 120. Folio 119.....	193
Illustration 121. Initiale historiée du psaume 26.....	193
Illustration 122. Initiale historiée du psaume 38.....	194
Illustration 123. Folio 121v.....	194
Illustration 124. Initiale historiée du psaume 51.....	195
Illustration 125. Initiale historiée du psaume 52.....	195
Illustration 126. Initiale historiée du psaume 68.....	196
Illustration 127. Initiale historiée du psaume 80.....	196
Illustration 128. Folio 126.....	197
Illustration 129. Initiale historiée du psaume 97.....	197
Illustration 130. Initiale historiée du psaume 101.....	198

Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 34, vers 1325 (illustrations 132 à 144). Images personnelles.

Illustration 132. Folio 197.....	200
Illustration 133. Initiale historiée du psaume 1.....	201
Illustration 134. Initiale historiée du psaume 26.....	201
Illustration 135. Initiale historiée du psaume 30.....	202
Illustration 136. Folio 202.....	202
Illustration 137. Initiale historiée du psaume 51.....	203
Illustration 138. Initiale historiée du psaume 52.....	203
Illustration 139. Initiale historiée du psaume 60.....	203
Illustration 140. Initiale historiée du psaume 80.....	204
Illustration 141. Folio 207.....	204
Illustration 142. Initiale historiée du psaume 97.....	205
Illustration 143. Initiale historiée du psaume 101.....	205
Illustration 144. Initiale historiée du psaume 109.....	206

Bible historique, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, mss. Sainte-Geneviève 20 et 21, entre 1320 et 1327 (lustrations 145 à153). Source : www.calames.abes.fr .

Illustration 145. Folio 42.....	207
Illustration 146. Miniature du psaume1.....	208
Illustration 147. Miniature du psaume 26.....	208
Illustration 148. Miniature du psaume 38.....	208
Illustration 149. Miniature du psaume 52.....	209
Illustration 150. Miniature du psaume 68.....	209
Illustration 151. Miniature du psaume 80.....	210
Illustration 152. Miniature du psaume 97.....	210
Illustration 153. Miniature du psaume 109.....	210

Bible historique, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. Sainte-Geneviève 22, vers 1330 (image 154-162). Source : www.calames.abes.fr .

Illustration 154. Folio 240.....	211
Illustration 155. Miniature du psaume 1.....	212
Illustration 156. Miniature du psaume 26.....	212
Illustration 157. Miniature du psaume 38.....	212
Illustration 158. Miniature du psaume 52.....	213
Illustration 159. Miniature du psaume 68.....	213
Illustration 160. Miniature du psaume 80.....	213
Illustration 161. Miniature du psaume 97.....	214
Illustration 162. Miniature du psaume 109.....	214

Bréviaire à l’usage de Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 344, Paris, fin du XVe siècle (illustrations 163-171). Source : images personnelles.

Illustration 163. Folio 1.....	215
Illustration 164. Initiale historiée du psaume1.....	216

Illustration 165. Initiale historiée du psaume 26.	216
Illustration 166. Initiale historiée du psaume 38.	216
Illustration 167. Initiale historiée du psaume 52.	217
Illustration 168. Initiale historiée du psaume 60.	217
Illustration 169. Initiale historiée du psaume 80.	217
Illustration 170. Initiale historiée du psaume 97.	218
Illustration 171. Initiale historiée du psaume 109.	218

Liste des images

Toutes les images de cette liste figurent au début du psaume 52.

Image 1. Insensé et démon. Bible latine, Avranches, Bibliothèques municipale, ms. 3, f. 12v, vers 1200.....	219
Image 2. Insensé assis. Bible Latine, Troyes, Bibliothèque municipale, ms. 577, f. 146, premier quart du XIII ^e siècle.	219
Image 3. Insensé devant un roi assis. Psautier latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. NAL 1392, f. 79v, premier quart du XIII ^e siècle.....	220
Image 4. Insensé. Bréviaire latin, Conches, Bibliothèque du musée, ms. 3, f. 19, première moitié du XIII ^e siècle,.....	220
Image 5. Insensé nu. Bible latine, Nice, Bibliothèque municipale, ms. 1, f. 139, première moitié du XIII ^e siècle.	221
Image 6. Insensé devant le Christ. Psautier commenté latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, latin 423, f. 94, première moitié du XIII ^e siècle.	221
Image 7. Insensé devant un roi. Bible glosée latine, Douai, Bibliothèque municipale, ms. 20, f. 108v, début du XIII ^e siècle.....	222
Image 8. Insensé. Bible latine, Dole, Bibliothèque municipale, ms. 17, f. 226, début du XIII ^e siècle.	222
Image 9. Insensé. Bible latine, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 6260, f. 307v., début du XIII ^e siècle.....	223
Image 10. Insensé devant un roi. Bible Latine, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 409, f. 267, début du XIII ^e siècle.	223
Image 11. Insensé. Bible latine, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 408, f. 185, début du XIII ^e siècle.....	224
Image 12. Insensé assis. Bible latine, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 424, f. 229v, début du XIII ^e siècle.....	224
Image 13. Insensé devant un démon. Bible latine, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 421, f. 205, début du XIII ^e siècle.....	225
Image 14. Insensé devant un démon. Bible latine, Paris, bibliothèque Mazarine, ms. 12, f. 121v, vers 1220.	225
Image 15. Insensé assis. Bible latine, Lisieux, Bibliothèque municipale, ms. 18, f. 177, vers 1225.	226
Image 16. Insensé devant un roi assis Bible latine, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 11931, f. 129, vers 1225.....	226
Image 17. Insensé devant un roi assis. Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms. 313, f. 55v, vers 1225.	227
Image 18. Insensé devant un roi assis. Bible glosée latine, Douai, Bibliothèque municipale, ms. 17, f. 122, vers 1225.....	227
Image 19. Insensé devant un démon. Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 36, f. 223, vers 1225.....	228
Image 20. Insensé devant un démon. Bible latine, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1185, f. 159v, vers 1225.....	228

Image 21. Insensé. Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 18, f. 168 v, vers 1225.	229
Image 22. Insensé devant un roi assis Psautier bilingue latin et grec, Londres, British Library, ms. Add 47674, f. 46v, vers 1225.	229
Image 23. Insensé devant un roi assis. Bible latine, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1180, f. 171, vers 1230.	230
Image 24. Insensé. Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. M.295, f. 287, 2 ^e quart du XIII ^e siècle.	230
Image 25. Insensé. Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. M.65, deuxième quart du XIII ^e siècle.	231
Image 26. Insensé se suicidant. Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 23, f. 302, deuxième quart du XIII ^e siècle.	231
Image 27. Insensé. Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 20, f. 025v, deuxième quart du XIII ^e siècle.	232
Image 28. Insensé devant un roi. Bible latine, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 4, f. 25v, milieu du XIII ^e siècle.	232
Image 29. Insensé devant un roi. Psautier commenté latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 211, f. 70v, milieu du XIII ^e siècle.	233
Image 30. Insensé devant un roi assis. Psautier-heures latin, New-York, Morgan Library, ms. M.153, f. 91, vers 1235.	233
Image 31. Insensé. Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms. M.283, f. 66, 1229.	234
Image 32. Insensé pointant un roi. Bible latine, New-York, Morgan Library, ms M.163, vers 1230.	234
Image 33. Insensé assis sur un trône et démons. Psautier latin, Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 1188, f. 77, vers 1230.	235
Image 34. Insensé. Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 24, f. 177v, vers 1240.	235
Image 35. Insensé et roi. Psautier latin commenté, Troyes, Bibliothèque municipale, ms. 33, f. 123v, vers 1240.	236
Image 36. Insensé. Psautier latin commenté, Troyes, Bibliothèque municipale, ms. 77, f. 129, vers 1240.	236
Image 37. Insensé. Bible glosée, Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 14, f. 100, milieu du XIII ^e siècle.	237
Image 38. Insensé. Bible latine, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms. 9, f.347, milieu du XIII ^e siècle.	237
Image 39. Insensé. Bible latine, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms. 11, f. 230v, milieu du XIII ^e siècle.	238
Image 40. Insensé. Bible latine, Alençon, Bibliothèque municipale, ms. 54, f. 177, vers 1250.	238
Image 41. Insensé devant un roi assis. Psautier latin, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 581 f. 120 v., vers 1250.	239
Image 42. Insensé devant un roi assis. Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. M.269, f. 198, vers 1250.	239
Image 43. Insensé devant un roi assis. Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. G.31, f. 169v, vers 1250.	240
Image 44. Insensé. Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 15, f. 220, vers 1250.	240

Image 45. Insensé devant un roi assis. Psautier latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 10434, f. 65v, vers 1250.....	241
Image 46. Insensé devant un roi assis. Bible latine, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 17198, f. 202, vers 1250.....	241
Image 47. Insensé. Bible en vieux français, New-York, Morgan Library, ms. M.494, f. 308, troisième quart du XIII ^e siècle.....	242
Image 48. Insensé devant un roi Bible latine, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 16, f. 268, troisième quart du XIII ^e siècle.	242
Image 49. Insensé et visage de Dieu. Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. 193, f. 268, deuxième moitié du XIII ^e siècle.	243
Image 50. Insensé devant un roi. Bréviaire latin, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 58, f. 271, deuxième moitié du XIII ^e siècle.	243
Image 51. Insensé devant un démon. Bréviaire latin, Saint-Quentin, Bibliothèque municipale, ms. 3, f. 42v, deuxième moitié du XIII ^e siècle.....	244
Image 52. Insensé. Psautier latin, Melun, Bibliothèque municipale, ms. 6, f. 58v, deuxième moitié du XIII ^e siècle.....	244
Image 53. Insensé. Bible latine, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms. 5, f. 190v, deuxième moitié du XIII ^e siècle.	245
Image 54. Insensé se suicidant devant une femme en armure. Psautier latin commenté, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms 212, f. 85, deuxième moitié du XIII ^e siècle.	245
Image 55. Roi priant le Christ et deux hommes combattant. Psautier latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 10525, f. 141v, troisième quart du XIII ^e siècle.	246
Image 56. Insensé devant un roi. Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. M. 109-11, vers 1260.....	246
Image 57. Insensé devant un démon. Psautier latin, Cambridge, Musée Fitzwilliam, ms. 35-1950, f. 83, 1260-1270.	247
Image 58. Insensé. Bible latine, Princeton, University Library, ms. 82, f. 253v, 1260-1270.	247
Image 59. Roi priant Dieu et insensé. Psautier-heures latin, Cambridge, Musée Fitzwilliam, ms. 300 f. 57, 1260-1275.	248
Image 60. Insensé devant un roi. Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms. G.2, f. 67, 1260-1280.....	248
Image 61. Insensé. Bible latine, Neufchâtel-en-Bray, musée, inv. 68.22.3, f. 135, vers 1270.....	249
Image 62. Insensé et visage de Dieu. Bible latine, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 15, f. 236v, dernier tiers du XIII ^e siècle.....	249
Image 63. Insensé. Bible latine, Douai, Bibliothèque municipale, ms. 10, f. 277v, dernier tiers du XIII ^e siècle.....	250
Image 64. Insensé. Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms. 101, vers 1270.	250
Image 65. Insensé et visage de Dieu Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 21, f. 250v, 1270-1280.	251
Image 66. Insensé. Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 13, f. 238, 1270-1280.....	251
Image 67. Insensé devant le Christ. Bible latine, New-York, Bibliothèque publique, ms. MA 4, f. 199, 1275.....	252
Image 68. Insensé et visage de Dieu. Psautier latin, Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 124, f. 54, dernier quart du XIII ^e siècle.	252

Image 69. Insensé et visage de Dieu. Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 26, f. 284, dernier quart du XIII ^e siècle.	253
Image 70. Insensé, chien et visage de Dieu. Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 27, f. 90, dernier quart du XIII ^e siècle.	253
Image 71. Insensé et visage de Dieu. Psautier latin commenté, Tours, Bibliothèque municipale, ms. 74, f. 118, dernier quart du XIII ^e siècle.	254
Image 72. Insensé. Bréviaire latin, Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 112, f. 21v, dernier quart du XIII ^e siècle.	254
Image 73. Insensé et visage de Dieu. Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms. M98, f. 49v, dernier quart du XIII ^e siècle.	255
Image 74. Insensé et visage de Dieu. Psautier-heures latin, New-York, Morgan Library, ms. M729, f. 71, dernier quart du XIII ^e siècle.	255
Image 75. Insensé. Bible latine, Le Mans, Bibliothèque municipale, ms. 262, f. 11, dernier quart du XIII ^e siècle.	256
Image 76. Insensé. Bible latine, Melun, Bibliothèque municipale, ms. 3, f. 244, dernier quart du XIII ^e siècle.	256
Image 77. Insensé. Bible latine, Orléans, Bibliothèque municipale, ms. 7, f. 301, dernier quart du XIII ^e siècle.	257
Image 78. Insensé. Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 9, f. 209v, dernier quart du XIII ^e siècle.	257
Image 79. Insensé. Bible latine, Vendôme, Bibliothèque municipale, ms. 1, f. 189v, dernier quart du XIII ^e siècle.	258
Image 80. Insensé devant un roi. Bible latine, Arles, Bibliothèque municipale, ms. 1, f. 249v, dernier quart du XIII ^e siècle.	258
Image 81. Insensé devant un roi. Psautier-heures latin, Londres, British Library, Yates Thompson 43, f. 54, 1276.	259
Image 82. Insensé. Bible latine, Paris, bibliothèque de l' Arsenal, ms. 590, f. 244, 1280-1285.	259
Image 83. Insensé, roi chasseur et visage de Dieu. Bréviaire latin, New-York, Morgan Library, ms. m.1042, f. 37v, 1285-1297.	260
Image 84. Insensé. Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms. M.796, f.47, 1297-1310.	260
Image 85. Insensé. Bible latine, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 418, f. 205v, 1299.	261
Image 86. Insensé. Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 29, f. 219, 1300.	261
Image 87. Insensé et visage de Dieu. Bréviaire latin, Paris Bibliothèque Mazarine, ms. 344, f. 28, 1300-1318.	262
Image 88. Insensé devant un démon. Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms S.10 f. 78, 1300-1320.	262
Image 89. Insensé. Bible historique, New-York, Morgan Library, ms. M.433, f. 15, premier quart du XIV ^e siècle.	263
Image 90. Insensé. Bréviaire latin, Charleville-Mézières, Bibliothèque municipale, ms 42, f. 27, premier quart du XIV ^e siècle.	263
Image 91. Insensé. Bréviaire latin, Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 113, f. 44, premier quart du XIV ^e siècle.	264
Image 92. Insensé. Psautier-lectionnaire, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 374, f. 18, premier quart du XIV ^e siècle.	264

Image 93. Insensé. Recueil latin-français, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1654, f. 35v, premier quart du XIV ^e siècle.....	265
Image 94. Insensé et visage de Dieu. Psautier latin, Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, ms. 205, f. 98, premier quart du XIV ^e siècle.....	265
Image 95. Insensé devant un roi assis. Psautier latin, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 140, f. 62, première moitié du XIV ^e siècle.....	266
Image 96. Deux insensés. Psautier latin-français, New-York, The Cloisters Collection, 69.86, f. 83v, première moitié du XIV ^e siècle.....	266
Image 97. Insensé. Bible historique, Montpellier, Bibliothèque de l'Université de médecine, ms H. 049, f. 290v, première moitié du XIV ^e siècle.....	267
Image 98. Insensé et visage de Dieu. Bréviaire latin, Tours, Bibliothèque municipale, ms. 159, f. 30, XIV ^e siècle.....	267
Image 99. Insensé et visage de Dieu. Bréviaire latin, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 602, f. 31v, XIV ^e siècle.....	268
Image 100. Insensé. Bréviaire latin-français, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 107, f. 28, XIV ^e siècle.....	268
Image 101. Insensé devant un démon et visage de Dieu. Bréviaire latin, Verdun, Bibliothèque municipale, ms. 107, f. 26, début du XIV ^e siècle.....	269
Image 102. Insensé désigné par trois hommes. Bible historique, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 8, f. 220, 1320-1330.....	269
Image 103. Insensé désigné par quatre hommes. Bible historique, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 21, f. 52, 1320-1337.....	270
Image 104. Homme tombant de son cheval. Bréviaire latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 10483, f. 31, 1323-1326.....	270
Image 105. Insensé. Bible historique, New-York, Morgan Library, ms. M.322-323, f. 12, 1325... 271	271
Image 106. Insensé. Bréviaire latin, Toulouse, Bibliothèque nationale, ms. 77, f. 32, 1325-1350. 271	271
Image 107. Insensé et visage de Dieu. Psautier latin, Chaumont, Bibliothèque municipale, ms. 36, f. 57v, milieu du XIV ^e siècle.....	272
Image 108. Insensé. Bréviaire latin, Chantilly, Musée Condé, ms. 1887/51, f. 35v, 1330.....	272
Image 109. Insensé. Bible historique, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 22, f. 251v, 1330.....	273
Image 110. Insensé. Bible historique, Troyes, Bibliothèque municipale, ms. 59, f. 324v, 1330.....	273
Image 111. Insensé. Psautier-heures latin, Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 121, f. 130v, 1330-1340.....	274
Image 112. Insensé. Psautier latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 378, f. 40, 1350-1360.....	274
Image 113. Insensé, chien et visage de Dieu. Bréviaire latin, New-York, Morgan Library, ms. M.75, f. 29, troisième quart du XIV ^e siècle.....	275
Image 114. Insensé nu devant un roi assis. Bible latine, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1181, f. 184v, troisième quart du XIV ^e siècle.....	275
Image 115. Insensé devant un roi. Psautier latin, Nice, Bibliothèque municipale, ms. 4, f. 24, deuxième moitié du XIV ^e siècle.....	276
Image 116. Insensé devant un roi, sous une arcature. Bible historique, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 152, f. 179v, deuxième moitié du XIV ^e siècle.....	276

Image 117. Insensé. Psautier latin-français, Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 4600, f. 108v, deuxième moitié du XIV ^e siècle.....	277
Image 118. Insensé. Psautier-heures latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 1082, f. 34, 1360-1440.	277
Image 119. Homme à cheval. Bréviaire latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms latin 1052, f. 232, vers 1364-1370.....	278
Image 120. Homme tombant de son cheval. Bréviaire latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms latin 1054, f. 236, vers 1370.	278
Image 121. Insensé. Psautier-heure, New-York, Morgan Library, ms. m.88, f. 61, 1370-1380.	279
Image 122. Insensé et Dieu dans les nuées. Bible historique, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 2, f. 227v, dernier quart du XIV ^e siècle.	279
Image 123. Insensé. Bréviaire latin, Bourges, Bibliothèque municipale, ms. 16, f. 36, 1380.	280
Image 124. Insensé et Dieu dans les nuées. Bible historique, Paris, bibliothèque nationale de France, ms. français 20090, f. 270v, 1380-1390.	280
Image 125. Insensé et Dieu dans les nuées. Psautier latin, Melon, Bibliothèque municipale, ms. 5, f. 35, 1387-1401.	281
Image 126. Insensé sautant. Psautier, Utopia, <i>Armarium codicum bibliophilorum</i> , Cod. 107, f. 44v, 1390-1405.	281
Image 127. Bouffon. Bible historique, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 159, f. 167, 1395-1400.	282
Image 128. Insensé. Psautier double latin-français, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français, 13091, f. 106, 1400.....	282
Image 129. Bouffon et chien. Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. M.395, f. 24, premier quart du XV ^e siècle.....	283
Image 130. Insensé. Psautier-hymnaire, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 113, f. 045, début du XV ^e siècle.	283
Image 131. Insensé mordant la queue d'un chien. Bible historique, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 3, f. 277, premier quart du XV ^e siècle.....	284
Image 132. Insensé. Bible historique, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 9, f. 293v, premier quart du XV ^e siècle.	284
Image 133. Bouffon. Bible historique, Genève, Bibliothèque de Genève, ms. fr. ½, f. 199v, premier quart du XV ^e siècle.....	285
Image 134. Insensé. Psautier latin, Meaux, Bibliothèque municipale, ms. 7, f. 71, premier quart du XV ^e siècle.....	285
Image 135. Bouffon. Psautier latin, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 6420, f. 47v, XV ^e siècle.	286
Image 136. Bouffon. Bréviaire latin, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 66, f. 31, XV ^e siècle.	286
Image 137. Insensé mordant la queue d'un chien. Bible historique, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5057, f. 276v, XV ^e siècle.	287
Image 138. Bouffon. Bible latine, Montpellier, Bibliothèque de l'Université de médecine, H. 7, f. 226. XV ^e siècle.....	287
Image 139. Bouffon. Bible historique, Londres, British Library, Royal 19 D. III, f. 266, 1411.....	288

Image 140. Bouffon, roi et Dieu dans les nuées. Bréviaire latin-français, Londres, British Library, Harley 2897, f. 42v, 1413-1419.	288
Image 141. Bouffon et visage de Dieu. Bréviaire latin, Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, f. 33, 1414.	289
Image 142. Insensé nu devant un roi assis. Psautier latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 376, f. 64v, 1440-1450.	289
Image 143. Insensé. Psautier latin, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 2693, f. 87, deuxième moitié du XV ^e	290
Image 144. Bouffon, roi et Dieu dans les nuées. Diurnal latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions latines 3195, f. 84v, 1452-1462.....	290
Image 145. Bouffon et roi assis. Psautier-heures latin, New-York, Morgan Library, ms. M.67, f. 85v, 1455-1460.	291
Image 146. Insensé. Psautier-heures latin, New-York, Morgan Library, ms. M.29, f. 52v, 1460. .	291
Image 147. Bouffon. Psautier-heures latin, Carpentras, Bibliothèque municipale, ms. 63, f. 37, dernier quart du XV ^e siècle.	292
Image 148. Bouffon. Psautier latin, Riom, Bibliothèque municipale, ms. 77, f. 38, dernier quart du XV ^e siècle.....	292
Image 149. Bouffon, roi et Dieu dans les nuées. Psautier latin, Paris, Bibliothèque nationale de Franc, ms. latin 774, f. 63v, dernier quart du XV ^e siècle.	293
Image 150. Bouffon assis. Psautier latin, Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 0010, f. 022, 1478-1480.....	293
Image 151. Bouffon et Dieu dans les nuées. Bréviaire latin, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 101, f. 306v, 1480.	294
Image 152. Bouffons sur une scène. Bréviaire latin, Chaumont, Bibliothèque municipale, ms. 33, f. 160v, 1481-1499.	294
Image 153. Insensé devant un roi. Bréviaire latin, Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale, ms. 69, f. 46, 1482-1499.	295
Image 154. Insensé. Bréviaire latin, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 69, f. 55, 1498.	295

Remerciements

S'il faut un village pour éduquer un enfant, il faut certainement une communauté entière pour supporter la rédaction d'un mémoire. De nombreux mentors, amis, frères, sœurs et professeurs se sont tenus à mes côtés et m'ont encouragé tout au long de ce processus. Véritables arcs-boutants de mon mémoire, ce travail a été fait en leur nom.

Plus spécifiquement, je remercie la communauté des médiévistes de l'Université Laval grâce à l'appui desquels ce projet a vu le jour sous l'astre de la bonne humeur et de la camaraderie. Les discussions au bureau, autour d'un verre et lors d'événements académiques ont été une motivation pour moi tout au long de ce processus et m'ont permis de constater que les exigences universitaires ne doivent jamais avoir préséance sur nos relations humaines. Pour cet apprentissage, je vous suis éternellement reconnaissant.

J'adresse également mes remerciements à ma famille. Vos commentaires, vos encouragements et vos mises en perspectives m'ont aidé à garder les pieds sur terre. Les neuf exemples que vous représentez, frères et sœurs, m'ont fourni autant de pistes de réflexion sur la manière d'appréhender mon sujet et sur les formes distinctes que sa communication peut adopter. Merci à mes parents, qui m'ont toujours poussé à continuer mes études au gré de mes intérêts. Mention spéciale à Papa qui a déployé tout son professionnalisme universitaire dans ses conseils judicieux et toujours bienvenus. Je pense bien sûr aussi à Maman, qui a corrigé le tout premier manuscrit de ce mémoire. J'aurai aimé que tu sois encore ici pour me voir finir ce projet. J'ai pensé à toi à « tout bout de ligne ».

Je veux mentionner l'apport d'amis proches. Michelle et Sèvia, parce que les succès de la triforme sont communs et nous hissent vers le haut. Florence, pour ses conseils, son écoute et sa générosité (alimentaire entre autres). Jérôme, qui a été présent dans les moments cruciaux de ce processus, tant à la maison qu'au Fou. Enfin Arnaud, Anne-Marie, Christian, Raphaëlle et René, qui ont transformé un séjour d'étude en une aventure épique.

Un remerciement particulièrement chaleureux à Denis, océan d'amour, de patience et de calme qui a absorbé avec indulgence les courants tumultueux de mes inquiétudes et de mes inforts.

Enfin, mes remerciements les plus chers vont à Didier Méhu qui m'a éveillé aux merveilles de l'histoire de l'art médiéval et m'a aiguillonné tout au long de mes études universitaires. Grâce à sa passion, sa rigueur et son encadrement exemplaire, les richesses auxquelles il m'a été donné d'accéder dépassent largement le cadre de ce mémoire. Son humilité, son altruisme et sa compréhension face aux impératifs scolaires et humains constituent un modèle qui m'inspirera pour toujours. Du fond du *cor*, cher directeur, cher mentor, cher ami, merci.

Pour ma Mère

*Tu es partie comme tu nous a appris à vivre,
dans la sérénité et la lumière.
Merci de nous laisser une marche à suivre,
si claire et si discrète.*

Introduction

L'enquête des paroxysmes oblige à se confronter à l'essentiel qui est ordinairement caché.

Fred Vargas, *Debout les morts.*

Bien qu'elles soient aujourd'hui plus accessibles que jamais, les images médiévales ne se dévoilent pas facilement. Jugées selon des critères modernes, elles ont souvent été perçues comme le résultat d'une dégénérescence esthétique des pratiques visuelles et figuratives classiques. Bien que l'« art » médiéval regagne aujourd'hui ses lettres de noblesse auprès d'un public de plus en plus large, les préjugés dont il a longtemps souffert sont dignes d'intérêt. Pour nous les expliquer, nous devons observer et admettre que ces images ont été produites dans un contexte fort différent du nôtre selon un système de représentation propre à une civilisation définie dans le temps et l'espace et qui est aujourd'hui disparue. En effet, le système de logique visuelle médiéval est dans son essence différent de celui dans lequel nous évoluons aujourd'hui¹. Ce sont ces référents disparus qui rendent difficile la lecture des images médiévales, floutée par le voile qu'impose notre regard moderne, rationnel, mais, dans ce cas, inadéquat. C'est également cette distance qui a mené certains historiens à voir dans l'Occident médiéval une société immobile, pétrifiée. Mais si les structures sociales et historiques de cette société ne semblent pas évoluer à nos yeux, c'est qu'elles répondent mal à nos concepts actuels et que nous posons sur elles un regard anachronique impotent.

Dans les faits, les structures sociales de l'Occident médiéval regorgent d'éléments dynamiques, comme en témoigne la remarquable expansion de cette société au-delà des frontières européennes². Les images produites par cette société répondent de ces processus dynamiques qui parcourent l'Occident médiéval. Dès lors, afin de comprendre le sens des images médiévales il faut d'abord tenter de recomposer le système de représentation de la société qui leur a donné forme et matérialité. La recherche des structures sociales de cette

¹ Ce concept a été identifié et développé par Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964, 366 p., puis repris et approfondi par Alain Guerreau, *Le féodalisme, un horizon théorique*, Paris, Le Sycomore, 1980, 229 p.

² Comme en témoigne l'ouvrage de Jérôme Baschet, *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, 2^e édition, Paris, Aubier, 2004, 565 p.

civilisation éteinte participe directement de ce processus, et c'est ici que les apports de l'anthropologie s'avèrent essentiels dans la redécouverte du sens perdu de ces images³. Il s'agit d'admettre l'altérité de ce sujet d'étude, et ce malgré des apparences trompeuses qui pourraient nous laisser croire que nous évoluons aujourd'hui dans le même *bouillon* culturel et social que celui de l'Occident médiéval. Ensuite, et plus spécifiquement, cette même notion d'altérité doit s'étendre à la culture visuelle de l'époque et à son environnement figuratif. Afin de comprendre cette dernière, il faut la questionner selon des concepts qui lui sont propres, en dehors desquels elle demeure illisible. La recomposition de ces concepts est donc essentielle à la compréhension de cette société et de ses productions visuelles.

Relativement peu de chercheurs se sont mouillé à ce travail de recomposition historique au regard de ces mises en gardes méthodologiques. Sans entrer dans les détails, mentionnons l'apport de quelques historiens. D'abord Jacques Le Goff, qui, dans les années 1960, développa, à la suite de Braudel, la notion de la longue durée, selon laquelle les structures du Moyen Âge occidental perdurèrent jusqu'au XVIII^e siècle. Le Goff élaborait également l'approche structuraliste selon laquelle il précisa les structures temporelles et spatiales de l'Occident médiéval⁴. Sans refonder la compréhension conceptuelle du Moyen Âge, c'est lui qui balisa la voie. Ce travail fut repris par Alain Guerreau, qui proposa entre autres la notion d'*Ecclesia*, comme principe structurant du Moyen Âge en précisant que l'Église médiévale ne saurait être comprise au sens moderne de religion, qui serait en soi la projection d'un concept moderne dans une société qui ne l'est pas⁵. Mentionnons également les apports de Jérôme Baschet qui proposa récemment que le Moyen Âge reposait sur une logique d'articulation de contraires, de binômes antinomiques. Le dynamisme de l'Occident médiéval aurait reposé sur la capacité de

³ Citons à titre d'exemple les propositions de Maurice Godelier, *L'idéal et le matériel*, Paris, Fayard, 1984, 348 p.

⁴ Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, *op. cit.*

⁵ Comme le précise Alain Guerreau, notre conception moderne de la religion proviendrait du *Contrat social* de Jean-Jacques Rousseau. Il y précise que la religion est une profession de foi civile pour laquelle l'adhésion de la population est un choix. *Ecclesia* désigne à la fois la communauté des fidèles, l'institution de l'Église ainsi que le temple chrétien dans sa dimension matérielle, l'église. Alain Guerreau développe la notion d'*Ecclesia*, mais également celle fort intéressante de *Dominium*, tout au long de sa carrière, mentionnons ces trois ouvrages : *Le féodalisme, un horizon théorique*, Paris, le Sycomore, 1980, 229 p., ID., « Fief, féodalisme. Enjeux sociaux et réflexion historique », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisation*, vol. 45/1, 1990, p.137-166, ID., *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e siècle ?*, Paris, Seuil, 2001, 342 p.

l'*Ecclesia* à articuler des éléments a priori contraires au sein d'un discours certainement ambivalent, mais structuré et intelligible⁶.

Ces réflexions théoriques, bien qu'elles soient essentiellement de nature historique, ont eu un impact direct sur la lecture faite par les historiens de l'art des images médiévales. Ces approches dites structuralistes permettent de proposer un cadre de réflexion temporel plus long sans toutefois figer les sociétés étudiées autour de quelques uniques structures. La longue durée permet d'observer des mouvements sociaux plus lents, souvent moins perceptibles, et ainsi de mieux envisager les éléments dynamiques de la société médiévale. C'est selon ces mêmes principes que se développe la pensée visuelle et figurative au Moyen Âge, selon des processus lents, mais marqués de vives tensions⁷. Il nous apparaît logique qu'une analyse d'images créées par l'Occident médiéval ayant comme but premier de relever et de comprendre leurs développements figuratifs, leurs transformations, leurs rôles et leurs fonctions, s'inscrive dans cet horizon théorique.

Délimitation du sujet

Le projet proposé a pour but d'étudier les représentations visuelles de la folie au Moyen Âge transmises par les psautiers enluminés produits entre les XIII^e et XV^e siècles en France. Mentionnons d'emblée que le concept de folie implique des définitions plurielles aujourd'hui comme à l'époque médiévale. Nous ne prétendons pas étudier l'entièreté de ce thème complexe, mais bien un sens précis, celui de la folie de l'insensé qui, comme l'énonce le psaume 52, refuse en son cœur d'admettre l'existence de Dieu. Notre objet d'étude spécifique est donc la mise en images de l'une des compréhensions de la folie dans l'Occident médiéval, la folie psalmique. Cette délimitation du sujet de recherche s'est véritablement effectuée à travers l'élaboration du corpus des images étudiées.

⁶ Jérôme Baschet, *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*. Paris, Aubier, 2004, pages 500-540 en particulier.

⁷ *Ibid.*, p. 507.

Sélection et justification du corpus

Afin de mener à bien la création du corpus, nous nous sommes d'abord affairé à récolter le plus grand nombre d'images de la folie produites dans l'Occident médiéval. Pour ce faire, de nombreuses banques d'images en ligne ont été utilisées, mises sur pied pour la plupart par des centres de recherches, des bibliothèques nationales et municipales ou encore par des institutions universitaires⁸. Cette recherche, qui s'est soldée par l'identification de plus de 300 images, a permis de poser un regard sur la diversité iconographique du thème de la folie dans les manuscrits enluminés. Devant la répartition éclatée de ce thème, que l'on retrouve aussi bien dans les livres à l'usage exclusif du clergé que dans ceux de dévotion privée, en passant par les calendriers agricoles ou encore des ouvrages d'astronomie et de médecine, sans parler des représentations issues directement de la littérature médiévale, un choix a dû être effectué. Celui-ci s'est arrêté sur l'image de l'*insipiens* psalmique, qui représente près du deux tiers des images trouvées. Bien que limitatif, ce choix se justifie par un impératif méthodologique. Si la diversité du thème de la folie et ses manifestations visuelles sont certes appréciables, il est du ressort du chercheur aspirant au grade de maître de limiter son projet au domaine du possible. Or, les images accumulées relèvent de types iconographiques hétérogènes. Bon nombre d'entre elles découlent de contextes littéraires, médicaux ou juridiques. La réinsertion de ces images au sein de leurs contextes respectifs implique donc un travail qui dépasse les limites prescrites par la nature de ce mémoire.

Présentation du corpus

Le corpus qui servira à mener à bien l'analyse sérielle de l'image du fou psalmique est composé de 154 initiales historiées servant d'ouverture au Psaume 52 « *Dixit insipiens in corde suo, non est deus* » (L'insensé dit en son cœur, Dieu n'est pas). Ces images ont été produites pour la plupart entre le XIII^e et XV^e siècle : le cadre temporel de notre objet d'étude s'est donc imposé par lui-même lors de la création du corpus. Cette période nous

⁸ Mentionnons ici les bases de données les plus importantes pour notre corpus, telles que Gallica, Calames, Enluminures, Initiales (BVMM), E-codices et Index of Christian Art.

permet également d'apprécier des transformations formelles de l'image de l'insensé-fou⁹. En effet, c'est pendant cette période que l'*insipiens* psalmique se transforme graduellement en bouffon. Bien que nous ne puissions décrire en quelques lignes ces images sans trahir leur diversité, nous pouvons en esquisser rapidement un portrait type. L'*insipiens*, insensé, est caractérisé habituellement par sa nudité partielle ou totale, cachée le plus souvent par une chemise ample. Rasé ou tonsuré, il tient souvent une massue ou un gourdin qui peut parfois porter un visage. De l'autre main, il porte un élément rond, souvent marqué d'une croix, dans lequel il mord. On sent généralement un mouvement chez l'*insipiens*, rendu sensible par l'orientation de son regard et la position de ses jambes. Finalement, il est parfois accompagné de la figure du roi David, ou encore de celle de Dieu, avec lesquelles il entre en relation à travers un jeu de gestes et de regard. Vers les années 1380, la figure prend un nouvel aspect. Le bouffon devient très coloré et porte de riches vêtements aux couleurs contrastées souvent associées par paires. Il porte un bonnet avec une, deux ou trois pointes, qui se terminent avec des grelots, parfois avec des oreilles. Le gourdin cède sa place à la marotte avec laquelle le bouffon converse. Il semble esquisser la plupart du temps un pas de danse ou un saut. Parfois représenté seul, il apparaît aussi aux côtés d'un roi¹⁰.

Cependant, la structure du psautier d'où sont issues les images étudiées impose également la création d'un catalogue de manuscrits enluminés afin de mener à bien la mise en contexte des images du corpus. En effet, le psaume 52 fait partie des 8 psaumes qui marquent le découpage traditionnel du psautier, ce qui explique pourquoi son initiale est si fréquemment ornée, tout comme le sont celles de 7 autres psaumes séquentiels (1, 26, 38, 68, 80, 97, 109). Il nous apparaît donc essentiel d'étudier la figure de l'insensé au sein de cette série de 8 figures. Notons que parmi ces 8 images, seule celle du fou apparaît « transgressive » pour se présenter comme un contre-modèle. Effectivement, toutes les autres enluminures présentent généralement des épisodes de la vie de David, le modèle par excellence du juste roi chrétien¹¹. Nous comptons étudier les séries enluminées de 17

⁹ Nous utilisons le terme « insensé-fou » afin de désigner le personnage, fou, bouffon ou insensé, qui se retrouve dans les initiales du psaume 52 sans discriminer leurs attributs ou qualificatifs respectifs.

¹⁰ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature au Moyen Âge, les figurations du fou musicien dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XV^e siècles)*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 43.

¹¹ À l'exception de chantres (psaume 97) et de la Trinité (psaume 109), qui sont des représentations résolument positives.

psautiers conservés pour l'essentiel à Paris. Lors d'un séjour d'étude, nous avons pu en consulter la plupart *in situ* et en avons profité pour en dresser le relevé précis et noter d'éventuelles particularités codicologiques qui pourraient apporter de nouvelles informations à l'étude. La constitution de ce catalogue nous semble impérative à la mise en contexte et à la compréhension de la figure de l'insensé-fou. Les manuscrits choisis l'ont été en fonction de leur répartition chronologique, toujours entre les XIII^e et XV^e siècles inclusivement.

Tel que mentionné précédemment, nous disposons également de plus d'une centaine d'images de fou issues de différents contextes et de différents types de manuscrits. Bien que ces images ne soient pas incluses dans le corpus, nous les conservons afin d'établir d'éventuels liens levant le voile sur certaines tensions visuelles ou intertextuelles pouvant s'avérer intéressantes. Ces images proviennent pour la plupart de traité de médecine et de sources littéraires.

Pertinence et intérêt de la recherche

Une revue de littérature révèle qu'il existe encore aujourd'hui un certain manque quant aux études des représentations visuelles de la folie dans l'Occident médiéval. Si certaines études ont porté une attention rapide à l'insensé du psaume 52, la plupart se sont satisfaites d'une description de cette figure et d'une explication iconographique qui lui est inhérente, sans la remettre dans le contexte plus large du psautier en entier. Ces études se sont également arrêtées à l'étude de l'insensé, ou du bouffon, mais rarement aux transformations ayant mené à la transition entre ces deux modèles, et encore moins aux explications sociales et anthropologiques qui pourraient expliquer de telles modifications dans la tradition iconographique. Ceci nous apparaît comme une lacune de taille en raison du succès de l'image type du bouffon qui naît à la fin du XIV^e siècle et qui perdure encore aujourd'hui dans l'imaginaire collectif : le *Joker* du jeu de cartes en est une preuve flagrante, descendant direct de la tradition visuelle médiévale. D'un point de vue d'exhaustivité, nous n'avons trouvé qu'une seule étude reposant sur un corpus large, mais elle n'intègre malheureusement qu'en partie les représentations de la folie psalmique, et ce sans les

remettre dans leur contexte visuel immédiat, c'est-à-dire sans s'attarder aux autres images du livre des psaumes.

Dans un contexte plus large, cette étude propose également la réouverture de l'analyse iconographique du psautier. Les historiens de l'art médiéval ont tôt fait de conclure que les représentations présentes dans ces livres sont plutôt figées et n'ont que peu évolué. Nous jugeons qu'il est temps de s'intéresser à nouveau aux images de ce livre en admettant les transformations iconographiques qu'il accueille, mais surtout, en tentant de les expliquer. Un tel chantier dépasse largement le cadre de la présente étude qui appréhende uniquement l'évolution d'une seule des images types du psautier, celle de l'insensé-fou.

Finalement, nous pensons que le choix d'étudier la folie doit également être remis dans le contexte actuel global des études sur la santé mentale et de ses manifestations. Sans prétendre participer à la recherche sur l'histoire médicale, ce projet propose une réflexion sur le discours que la société de l'Occident médiéval a porté sur ce qu'elle considérait comme la folie. Nous pensons que la prise en considération de ce regard peut alimenter le métadiscours social qui règne dans les domaines de la santé et de la recherche en sciences humaines et sociales relativement au traitement et aux tabous de la santé mentale.

Repères historiographiques

Une étude de l'historiographie, menée en trois grands axes, est révélatrice des impératifs épistémologiques inhérents à notre sujet d'étude. Nous en proposons ici un résumé qui met l'accent sur les auteurs et les théories qui sont les plus enclines à diriger nos recherches, tout en nous permettant de conserver une objectivité face aux images et aux concepts étudiés.

Les images médiévales et l'anthropologie historique

L'approche historique des documents « artistiques », ou disons plutôt des images du Moyen Âge a vu le jour au début du XXe siècle. Ce sont essentiellement les Allemands et les Français qui amorcèrent ces travaux et effectuèrent un défrichage notamment à travers des recensements qui jetèrent les bases nécessaires aux premières analyses historiques de « l'art religieux », tel que nommé à l'époque. Pionnier dans le domaine, Émile Mâle produisit de nombreux travaux qui, bien qu'aujourd'hui dépassés (par exemple la notion de « Bible des illettrés »), font école et demeurent incontournables : mentionnons à titre d'exemple son

rigoureux recensement des figures et expressions sculptées de l'art monumental des cathédrales¹².

L'approche essentiellement iconographique de Mâle fut dépassée dans les années 1960 par les études d'Aby Warburg puis d'Erwin Panofsky, qui mit de l'avant l'analyse des caractéristiques et attributs spécifiques des thèmes afin de développer et d'approfondir l'iconologie, soit l'étude de la portée et des sens des thèmes iconographiques. Les travaux de Panofsky modifièrent définitivement l'approche des images médiévales en ouvrant la porte à leur analyse anthropologique. L'auteur prit en compte l'environnement immédiat des œuvres et soutint que la construction du sens de ces dernières se fait en relation avec leur environnement qui en conditionne la lecture¹³. Ces hypothèses se trouvent encore aujourd'hui à la base du travail d'analyse anthropologique des images médiévales, bien qu'elles aient été critiquées, modifiées et bonifiées depuis.

Intégrons également les études d'Henri Focillon effectuées dès les années 1930 puisqu'elles ont influencé l'histoire de l'art du Moyen Âge pendant toute la période d'après-guerre, et ce jusqu'à la fin des années 1970. L'approche formaliste de Focillon intègre l'apport de l'artiste ainsi que les particularités et considérations de son travail au détriment d'une interprétation uniquement sociohistorique destinée à identifier les phénomènes d'évolution des thèmes iconographiques et leurs rapports avec la société qui les crée. Si cette approche doit être suivie avec une grande prudence, elle permet néanmoins de se pencher sur une question souvent ignorée dans le domaine, soit celle du contexte de production des œuvres¹⁴.

Les études des images médiévales demeurent encore redevables aux travaux de ces trois historiens de l'art. Leurs approches iconographique, iconologique et formaliste ont aiguisé l'acuité du regard porté sur les rapports et structures de l'Occident médiéval à travers l'étude de ses représentations. C'est dans la foulée de ces figures phares que se situe le renouveau des études médiévales de l'image qui s'initie à partir des années 1980. C'est Jean Wirth qui jette la lumière sur un aspect jusqu'alors négligé dans les études des images

¹² Émile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France, tome 1 et 2*, Paris, Armand Colin, 1958, 781 p.

¹³ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, 294 p. et *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, 217 p.

¹⁴ Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, (10^e édition) 2013, 129 p.

médiévales : leur évolution¹⁵. C'est à lui et au Groupe Image du Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval (GAHOM) de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), fondé à Paris en 1983, que l'on doit le refus d'une compréhension de la production des images médiévales comme étant figée et soumise à des contraintes iconographiques rigides. Les membres fondateurs du GAHOM appliquèrent les notions développées par les historiens de l'art à l'anthropologie historique et développèrent des outils et méthodes de travail adaptés aux nouvelles problématiques découlant de ces considérations¹⁶. En plus de s'efforcer de démontrer les caractères d'originalité et d'inventivité adoptés par les images médiévales, les chercheurs du Groupe Image réévaluèrent la validité de certaines des définitions et notions qui s'y appliquent. Ainsi la notion d' « art », comportant une connotation esthétique moderne, céda chez eux la place à celle d' « image »¹⁷.

Au sein du groupe, Jean-Claude Schmitt apporta des considérations sur la production d'univers symboliques que permet l'utilisation des images inscrites et comprises comme parties prenantes d'une culture matérielle¹⁸ et proposa l'emploi du terme latin *imago*, notamment afin d'éviter l'anachronisme que pourrait impliquer les termes « image » ou « œuvre »¹⁹.

Les travaux de Jean Claude-Bonne fournissent des conclusions fascinantes sur l'usage de l'ornement, ses fonctions et ses sens potentiels au sein des images médiévales : non seulement décoratifs, les ornements collaborent au fonctionnement et à l'efficacité des

¹⁵ Jean Wirth, *L'image médiévale : naissance et développement, VI^e-XV^e siècle*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 395 p.

¹⁶ GAHOM, Site officiel du Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval, [En ligne]. <<http://gahom.ehess.fr/index.php?690>>. (Page consultée de 20 novembre 2019).

¹⁷ Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998 (Munich 1990), 790 p.

¹⁸ Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture matérielle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, 409 p.

¹⁹ Jérôme Baschet et Jean Claude Schmitt (dirs.) *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval : actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies, Ettore Majorana Center* (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), Paris, 1996.

images²⁰. Il propose également la notion d' « image-objet », qu'il développe davantage à travers la « choséité » qu'il applique à la mise en forme et la mise en image du sacré²¹.

Ces notions, particulièrement celle d' « image-objet », sont reprises par Jérôme Baschet qui ajoute que leur interprétation historique ne doit pas précéder l'analyse des fonctions et usages à la base de leur production²². Comme Panofsky l'indiquait, la mise en contexte des images est donc fondamentale. C'est dans cet ordre d'idée que Baschet propose, dans un article des *Annales* de 1996 puis dans son ouvrage sur l'iconographie médiévale en 2008, l'application de l'analyse sérielle aux images médiévales²³. Cette méthode vise à créer de vastes séries qui incorporent entre autres les images d'exceptions et marginales afin de dresser l'ensemble des solutions figuratives et formelles d'un thème donné. L'analyse sérielle permet ainsi de lever le voile sur les réseaux de tensions pouvant démontrer la dynamique des œuvres. C'est en grande partie à travers cette méthode que nous comptons traiter les enluminures de l'insensé-fou généralement présentées en ouverture du psaume 52, dont la quantité se prête bien à une étude de ce type.

Folie et exclusion au Moyen Âge

Cette section vise à explorer les différents sens que revêt la notion de folie au Moyen Âge afin de comprendre le contexte sociohistorique et les phénomènes d'intégration et d'exclusion en relation desquels les images étudiées ont été créées.

Dans sa thèse de doctorat, Michel Foucault débuta par une analyse comparant la folie et la lèpre à la fin du Moyen Âge afin d'étudier comment certains individus pouvaient être exclus de la communauté sociale et comment ces mécanismes d'exclusion perdurèrent pendant plusieurs siècles²⁴. Il accorda une grande attention à la manière dont le fou passa d'un être socialement accepté, du moins reconnu dans l'ordre social, à celui d'un exclu digne

²⁰ Jean-Claude Bonne, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire », dans *L'image, Fonction et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Paris, Le Léopard d'Or, 1996, p. 207-249.

²¹ Jean-Claude Bonne, « Représentation médiévale et lieu sacré », dans Sofia Boesch-Gajano et Lucetta Scaraffia (dir.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosenberg, 1990, p. 566.

²² Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2009, 468 p.

²³ Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences sociales* 51/1 (janvier-février 1996, p. 93-133, repris et approfondi dans « Chapitre VII. Inventivité et sérialité des images médiévales », dans *L'iconographie médiévale, op.cit.*, p. 251-280.

²⁴ Michel Foucault, *Folie et déraison : histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, 673 p.

d'internement. Finalement il souligna une fracture épistémologique en montrant que jusqu'au XV^e siècle la folie était pensée et réfléchié selon l'angoisse du Jugement dernier et non selon la raison et la vérité²⁵.

Dans les années 1970, Roger Bastide plaça la perception sociale de la folie en lien avec l'évolution des sociétés, en postulant que les sociétés « primitives » savaient lire l'étrangeté d'un fou et en faire un intercesseur des réalités de l'au-delà²⁶. Selon une approche sociologique, il posa l'interrogation suivante : « Est-ce que nous lisons en eux la fragilité de notre raison, l'inconsistance des tabous et barrières de nos sociétés? »²⁷. Cette vision de la folie comme réponse inverse aux structures sociales a le mérite d'être plus près de celle du Moyen Âge dont les fondements et normes autorisaient et contenaient le désordre.

C'est avec une approche foucauldienne que Jean-Marie Fritz se pencha dans les années 1990 sur les discours littéraires, médicaux, théologiques et juridiques médiévaux afin de dégager la diversité des positions que le Moyen Âge entretenait à l'égard du fou. Ses travaux ont démontré que ces discours renvoyaient toujours à un double statut accordé à folie, à la fois positif et négatif. Il démentit en partie la position de Foucault qui avait fait de la folie une nouveauté de la fin du Moyen Âge, en prouvant que les fous étaient connus, identifiés et classés par la société médiévale, comme l'atteste le développement du lexique les désignant spécifiquement²⁸.

Muriel Laharie, en 1992, apporta une contribution remarquable à l'avancement de la question. Dans son livre *La folie au Moyen Âge, XI^e – XIII^e siècles*, elle s'efforça de distinguer les différents types de folie définis par la société médiévale et d'en souligner les particularités. Même si certaines des spécifications qu'elle établit gagneraient à être affinées et précisées, cette approche a le mérite d'explicitier et de distinguer les réceptions positives et négatives de l'Occident médiéval quant à la figure du fou. Ses recherches visent à expliquer les processus d'exclusion, de moralisation puis d'intégration que Fritz avait déjà dégagés²⁹.

²⁵ Frédéric Gros, *Foucault et la folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 126 p.

²⁶ Roger Bastide « Signification de la psychose dans l'évolution de l'homme et des structures sociales », dans *Le rêve, la transe et la folie*, Paris, Flammarion, 1972, 263 p.

²⁷ *Ibid.*, p. 21

²⁸ Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge : XII^e-XIII^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 413 p.

²⁹ Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècle*, Paris, le Léopard d'Or, 1991, 307 p.

Mentionnons pour clore cette section un article d'Arnaud Fossier paru en 2004, *Le non-sens de la folie : replonger le Moyen Âge dans l'interaction*, dans lequel l'auteur identifie certains biais historiques et épistémologiques des études de la folie dans la société de l'Occident médiéval. Il souligne qu'il est important de considérer les processus d'exclusion comme agissant non pas sur une base de normalité-anormalité, mais bien de moralité-immoralité³⁰. Il rappelle également l'intérêt et la pertinence de l'étude des caractéristiques situationnelles et interactionnelles expliquant la folie. Ceci impliquerait qu'il est aussi possible d'« expliquer sociologiquement la folie médiévale et même d'établir des degrés de folie autres que juridiques, médicaux ou littéraires, notamment à partir des degrés d'hétérodoxie que les contemporains eux-mêmes purent fixer³¹ ».

Rôle, logique et usage de la figure du fou dans l'Occident médiéval

Cette troisième et dernière section fait état des travaux sur les représentations de la folie dans l'Occident médiéval. Remarquons d'emblée que peu d'ouvrages ont été entièrement dédiés à ce sujet spécifique. Certes, de nombreuses contributions ont été consacrées à ce sujet par les historiens de la littérature médiévale, par exemple au sujet des folies d'Yvain ou de Tristan. Nous ne prenons pas ces études en considération afin de nous concentrer uniquement sur les publications spécifiques à l'histoire de l'art.

Dans son ouvrage mentionné précédemment, Muriel Laharie intègra à son étude générale sur la folie au Moyen Âge l'analyse d'un petit corpus d'images, principalement composé de lettrines enluminées du psaume 52³². Elle y établit les caractéristiques formelles typiques de l'*insipiens* et tenta de classer ces représentations en catégories positives (fou de Dieu) ou négatives (insensé, fou furieux). Malheureusement, cette étude n'explique guère les évolutions formelles du thème ni la diversité dont il fit l'objet et elle se limite à établir le portrait type du fou. Son approche a néanmoins le mérite de placer la figure de l'*insipiens* dans la continuité de certaines images. Les observations qui en découlent sont cependant reprises par l'auteure non pas afin d'établir les dynamiques d'évolution qui permettent le rapprochement de ces figures, mais plutôt afin d'identifier d'éventuelles ressemblances

³⁰ Arnaud Fossier, « Le non-sens de la folie : replonger le Moyen-Age dans l'interaction » dans *Tracés, Revue de Sciences humaines* [En ligne], automne 2004, p. 9-23.

³¹ Fossier, *Ibid.*, p. 23.

³² Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge, op. cit.*

comportementales entre fou et possédé, par exemple. L'analyse des images de l'*insipiens* qui a été menée par Muriel Laharie se révèle donc insatisfaisante. Toutefois, le reste du travail sociologique et historique de l'ouvrage demeure à considérer.

Angelika Gross aborda aussi la question dans deux articles publiés respectivement en 1989³³ et 1993³⁴. Dans la première étude, elle entreprit de faire l'exégèse de l'iconographie du fou à partir des psautiers enluminés et identifia rigoureusement les attributs de ces derniers. Ses résultats se rapprochèrent de ceux obtenus par Laharie, mais s'en distinguèrent également puisque l'auteure s'efforça d'établir l'évolution de chacune des caractéristiques formelles du fou, par exemple la transformation de la massue en marotte. Cette approche l'amena à dépasser le cadre des manuscrits enluminés pour intégrer notamment les fous des jeux de tarots, ce qui lui permit ainsi de poser un regard intéressant sur la récupération sociale de la folie³⁵. Elle posa dans son second article un regard comparé sur l'étude des représentations visuelles du thème et le portrait de la folie dressé par Sebastian Brant dans son *Narrenschiff* (La nef des fous) de 1494. L'auteure identifia ainsi la puissance caricaturale du fou, de son utilisation par les clercs d'abord, puis de sa récupération par les laïcs en tant que critique du monde clérical. Cette réflexion menée par la société médiévale autour du terme *insipiens* et de ses manifestations visuelles représenterait selon l'auteure une critique de la différence des statuts sociaux et juridiques entre clercs et laïcs³⁶. La notion de satire sociale à travers la folie, qui se profile dans ses propos, nous apparaît importante.

En 1992, Michael Camille, à partir des marges des manuscrits enluminés, offrit une réflexion sur les marges médiévales dans leur sens le plus global³⁷. Ainsi « la marge de la page y est mise en rapport, d'une part avec les emplacements comparables du décor architectural roman puis gothique, d'autre part avec la marginalité des personnages et des comportements représentés ³⁸». C'est précisément ce traitement de la marginalité, ou plutôt des marginalités, qui nous intéresse dans son œuvre. Mais c'est avec la reprise du sujet faite

³³ Angelika Gross, « L'exégèse iconographique du terme « insipiens » du psaume 52 », dans *Réflexion Historique*, Vol. 16, No. 2/3, p. 265-285.

³⁴ Angelika Gross, « L'idée de la folie en texte et en image: Sébastian Brandt et l'*insipiens* », dans *Médiévales*, n°25, 1993. p. 71-91.

³⁵ Angelika Gross, « L'exégèse iconographique du terme "insipiens" », *op. cit.*, p. 282.

³⁶ Angelika Gross, « L'idée de la folie en texte et en image », *op. cit.*, p. 91.

³⁷ Camille Michael, *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997, 247 p.

³⁸ Jean Wirth au sujet de l'œuvre de Michael Camille, *Les marges à drôleries dans les manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2008, p. 16.

par Jean Wirth qu'il nous est plus aisé de faire un lien avec le thème de la folie. Dans une section consacrée spécifiquement à l'influence de l'iconographie des psautiers, il souligna que les initiales marquant l'ouverture des psaumes représentent généralement des sujets sérieux et mettent le plus souvent en image des modèles à imiter, tel le roi David. Dès lors, la représentation généralisée du fou en ouverture du psaume 52 serait à concevoir comme une figure antithétique, mais également complémentaire de celle du roi chrétien. Effectivement, dès l'époque romane, les clercs caractérisaient les rois par l'absence de sagesse (dont ils se considèrent comme les garants), participant ainsi à la création du stéréotype du fou de cour et faisant du fou une figure parodique du pouvoir royal³⁹. Ceci recoupe l'idée médiévale d'une conception de la folie qui se définit comme le contraire et le complément de la sagesse⁴⁰. C'est donc des précisions concernant l'usage social et didactique de la folie et de ses images que ces études fournissent en soulignant la valeur morale que peut revêtir la folie dans son rôle parodique.

Martine Clouzot, dans une thèse remarquable publiée en 2014, se questionne sur le rôle des fous présents dans les manuscrits enluminés et les place en relation avec les thèmes de la nature et de la musique⁴¹. Cette étude, qui se base sur un corpus large et diversifié qui ne se limite ni au bouffon ni à l'*insipiens* des psaumes, est construite selon l'approche de l'anthropologie historique de l'image. L'auteure arrive ainsi à prouver de manière convaincante qu'en s'inscrivant dans l'ornement, le fou s'insère dans l'ordre naturel des choses en tant que créature de Dieu et incarne les limites de l'humain⁴². Ses hybridités positives et prétendument négatives renverraient, selon l'auteure, aux parts d'humanité et de divinité qui animent l'insensé et nourrissent la puissance morale de cette figure⁴³. C'est cette conception duelle, entre humanité et divinité, qui participe au fonctionnement même de la folie, à savoir l'*inversio*, une inversion allégorique qui permet de parodier la nature des choses, mais aussi, par inversion, d'en célébrer l'ordre et l'organisation⁴⁴. Ainsi la figure du

³⁹ *Ibid.*, p.126

⁴⁰ Jean-Marie Fritz, *op.cit.*, p. 30.

⁴¹ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature au Moyen Âge, les figurations du fou musicien dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XV^e siècles)*, Berne, Peter Lang, 2014, 489 p.

⁴² Concernant la fonction de l'ornement pouvant renvoyer à l'organisation cosmologique du monde, voir Jean-Claude Bonne, « De l'ornement dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire », *op. cit.*, p. 207-249.

⁴³ Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, *op. cit.*, p. 401.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 403.

fou est dotée d'une acceptation foncièrement positive qui souligne l'harmonie de la création en remettant en question l'ordre qui y est établi. Plus spécifiquement, le fou interroge la nature humaine et les limites de son esprit, de sa raison et de sa volonté de faire ou de se priver de faire⁴⁵. Certes l'auteure s'intéresse également aux notions de musique et de nature que nous ne comptons pas intégrer à notre étude, mais les conclusions obtenues à l'égard du rôle et du fonctionnement du fou au sein des images nous apparaissent comme les plus complètes et transposables à notre projet.

Méthode d'analyse contextuelle des images : une approche sérielle.

La méthode d'analyse des images de notre étude s'appuie fortement sur celle de l'analyse sérielle proposée par Jérôme Baschet. Cette démarche repose sur deux postulats complémentaires. Le premier relève de l'autonomie et de la liberté de la pensée figurative de l'Occident médiéval⁴⁶. Le second concerne l'inventivité et la diversité des images médiévales⁴⁷. Il explique la liberté et l'inventivité de la production d'images en Occident « par l'absence de définition normative de l'iconographie et l'inexistence d'un contrôle formel exercé par l'autorité ecclésiastique ⁴⁸», contrairement par exemple à Byzance, où la production des icônes demeure soumise à un contrôle régi par des normes strictes.

La création de séries puis l'analyse de ces séries d'images permet d'identifier les éléments iconographiques stables et récurrents et d'en distinguer les exceptions formelles. Ceci offre l'avantage d'expliquer les variations visuelles en les comparant aux éléments dynamiques de leur développement sans subir les contraintes d'un modèle iconographique rigide qui détermine exclusivement la norme et les exceptions. Toutefois, afin que cette démarche s'avère valide, elle doit reposer sur un corpus large qui intègre à la fois les images « normatives » et les écarts. La constitution d'une série peut relever de trois méthodes qui en définissent également la nature. La série peut d'abord être constituée par toutes les images inscrites dans une seule et unique œuvre, qu'il s'agisse par exemple d'une église ou d'un manuscrit. La série peut également résulter de la création d'un corpus

⁴⁵ Volonté entachée par le péché originel, lors duquel l'homme n'a pas su se priver. Clouzot, *op. cit.*, p. 404.

⁴⁶ Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, *op. cit.*, p. 252-260 en particulier.

⁴⁷ Tel que démontré par Jean Wirth dans son ouvrage *L'image médiévale : naissance et développement, VI^e-XV^e siècle*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 395 p.

⁴⁸ Baschet, *L'iconographie médiévale*, *op. cit.*, p. 256.

par une recherche autour d'un thème ou encore d'un motif iconographique spécifique. Finalement, elle peut également inclure des images issues d'un plus vaste réseau qui arrime à l'objet d'étude d'autres thèmes ou motifs qui s'articulent au sujet d'étude identifié et qui constitue un *hyperthème*⁴⁹.

Les trois types de séries ne s'excluent pas et, au contraire, gagnent à être travaillés de pair. Dans le cas de ce projet voué à l'analyse d'un thème, soit la folie, la création du corpus d'images se fait essentiellement par rapport à des critères formels qui permettent de distinguer le thème des autres images qui ne sont pas retenues. Si ces premières considérations semblent simples, la chose se complexifie dès que l'image s'insère dans une trame plus élaborée, par exemple lorsqu'elle fait elle-même partie d'une série d'images, ou encore lorsqu'elle accompagne un texte. Dans ces cas, la prise en considération de ces autres images ou du texte est indispensable et ne saurait être balayée de l'analyse. Effectivement, nier le contexte revient à nier la lecture sémantique de l'image, le sens particulier que lui attribue son environnement. Une image décontextualisée ne signifie rien et sa lecture peut alors se résumer à un ensemble de formes et de couleurs dans un certain ordre assemblé. C'est la réinsertion de l'image dans son contexte de création qui peut témoigner de sa valeur et de son sens⁵⁰. Ainsi le contexte de l'image, ou plutôt les éléments constituant ce contexte, peuvent avoir une répercussion directe sur sa constitution formelle. Il faut toutefois préciser que le cas contraire est aussi vrai et que le contexte peut n'avoir qu'une influence indirecte, voire quasi nulle, sur l'image. L'analyse d'une série qui s'arrête uniquement aux images du thème étudié risque de négliger certains vecteurs essentiels à la compréhension des processus d'élaboration du sens d'un thème ou d'une image à travers des éléments figuratifs, mais aussi textuels, voire rituels, qui, en demeurant rattachés aux thèmes et aux images étudiés, ne trouvent pas nécessairement une répercussion visuelle dans celles-ci. Évidemment, le fait que les éléments du contexte de l'image ne soient pas présents dans cette dernière ne veut rien dire et c'est pourquoi le travail de recontextualisation est si important et relève justement du chercheur. C'est ce travail qui permet de doter l'image d'une perspective sociale et de jeter la lumière sur ses fonctions et ses usages. Inversement, les éléments contextuels

⁴⁹ *Ibid.* p. 261.

⁵⁰ Jérôme Baschet, « Corpus d'images et analyse sérielle », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols (L'atelier du médiéviste 14), 2015, p. 319-320.

peuvent se retrouver eux-mêmes dans l'image et alors expliquer certaines variations figuratives et formelles. L'analyse contextuelle et sérielle permet de créer des relations entre un thème étudié et d'autres thèmes ou motifs qui sont liés de près ou de loin aux images étudiées. Il ne faut pas concevoir ici les notions de thème et de motif comme uniquement figuratives. En effet, les thèmes et les motifs peuvent être aussi bien textuels ou liturgiques. Ces thèmes et motifs non figuratifs peuvent toutefois se traduire par des occurrences visuelles, par exemple le thème de l'incarnation ou de la musique, à travers lesquels les thèmes étudiés peuvent être envisagés⁵¹. Ces thèmes et motifs autres constituent les *hyperthèmes* et ne trouvent de logique que dans une approche contextuelle.

Une telle méthode nous semble tout indiquée pour le traitement d'un corpus large comme le nôtre. Développée justement pour la gestion d'un ample corpus, elle a pour but de sonder l'étendue et la profondeur de la pensée figurative qui se déploie à travers les documents iconographiques, afin de saisir les dynamiques inhérentes à la gamme sérielle. Ceci est alors possible en identifiant dans la distribution des variantes les relations d'écart et de rapprochements capables de donner sens aux régularités et singularités qui traversent le corpus. En définitive, l'analyse sérielle parvient à dégager du corpus un sens relationnel qui est en mesure de satisfaire une interprétation structurale du sujet d'étude. Plus précisément, elle permet de mettre en évidence entre les images des rapports que ne peuvent faire ressortir des études monographiques⁵².

Précisions sur le contexte textuel

Nous n'avons pas jusqu'à présent traité des relations entre le texte et les images qui l'accompagnent, pourtant essentielles dans ce travail. Effectivement, nous ne pouvons analyser les images du psautier sans étudier les psaumes qu'elles accompagnent et nous comptons évidemment faire voyager notre regard entre le texte et les images⁵³. À cet égard, nous jouissons d'un avantage puisque les mêmes images sont toujours associées aux mêmes psaumes, ces derniers étant stables et, hormis quelques modifications qui découlent de la langue de rédaction du manuscrit ainsi que de distinctions régionales, ils ne changent pas ou

⁵¹ *Ibid.*, p. 323.

⁵² *Ibid.*, p. 323 à 325.

⁵³ Tel que démontré par Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Perez-Simon, « Du texte à l'image et de l'image au texte : en pratique et en théorie », dans *Quand l'image relit le texte, regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 11-38.

peu. Il est néanmoins probable que certaines particularités dans le texte, l'usage du mot *stultus* au lieu d'*insipiens* par exemple, peuvent se refléter sous forme de caractères visuels dans les images et doivent donc être relevées.

Problématique et hypothèses

Nous proposons d'observer les représentations visuelles de la folie associée au psaume 52 comme un objet anthropologique autour duquel se développent à la fois les conceptions de marginalité et d'inversion critique de l'ordre social. Nous voulons plus particulièrement remettre en contexte et questionner les images de l'insensé-fou au sein des psautiers et mettre en relief les modifications iconographiques qui s'en dégagent. Ces modifications peuvent-elles être révélatrices de dynamiques et de changements sociaux à l'intérieur de l'*Ecclesia* ?

Nous pensons que ces changements iconographiques pourraient traduire une réorientation du discours moralisateur de l'Église à travers ces figures de l'inversion que sont l'insensé et le bouffon. Les clercs, en représentant un personnage issu de la cour, le bouffon, modifient le pouvoir d'inversion inhérent à la figure de l'insensé. Ce dernier ne serait donc plus l'antithèse du roi chrétien David, mais de l'aristocratie et de la vie de cour, décriées de plus en plus par l'Église à partir du XIV^e siècle, moment spécifique de ces mutations iconographiques. Nous avançons également l'hypothèse que la transition de l'insensé au bouffon qui s'opère dans l'iconographie des psautiers au XIV^e siècle pourrait illustrer une redéfinition de la marginalité par rapport à la folie. On peut ainsi se demander si le passage du fou « sauvage » au fou de cour, civilisé, dénoterait une intégration du fou par l'Église et la société qui lui taille une place et lui attribue un rôle spécifique.

Plan du mémoire

Le premier chapitre du mémoire vise à comprendre le contexte de réalisation des images de l'insensé et du bouffon dans le psautier. Pour ce faire, nous explorons rapidement l'histoire des psaumes et du psautier. Ceci nous permet d'aborder la question de l'usage de ces livres et ainsi de comprendre dans quel(s) contexte(s) d'utilisation s'insèrent les images étudiées. Nous nous intéressons ensuite à l'ornementation des psautiers et à la manière dont celle-ci reflète l'organisation des psaumes selon différents schémas induits par leurs

usages. Finalement, nous ouvrons le champ de recherche et l'étendons à d'autres types de manuscrits comprenant les psaumes. Ceci nous amène à comprendre le psautier non pas comme un livre figé, mais plutôt comme un ensemble de textes composant des œuvres hétérogènes, complexes et dynamiques. L'étude de l'ornement-type des psaumes à l'intérieur d'ouvrages distincts permet également d'apporter des éclaircissements sur les fonctions des images dans ces manuscrits enluminés.

Le deuxième chapitre se penche plus spécifiquement sur les séries d'images contenues dans les psaumes. Nous étudions ainsi chacune des initiales historiées des psaumes principaux afin de comprendre les thèmes et sujets types des enluminures psalmiques dans lesquelles s'insère la figure de l'insensé-fou du psaume 52. Afin de mener à bien ce travail nous avons dressé un corpus de 17 manuscrits. Consultés pour la plupart lors de notre séjour de recherche à Paris, ce corpus de manuscrits nous permet de réinsérer la figure de l'insensé-fou dans le contexte ornemental dont elle est issue. Cette étude représente l'occasion d'interroger ces images en parallèle avec les textes qu'elles accompagnent, soit les psaumes. Ce chapitre se termine en soulignant les particularités de la figure de l'insensé-fou et de ses rapports à la folie, ainsi que par un questionnement de la nature de ses relations avec David.

Le troisième chapitre se fonde sur les éléments de contexte et d'analyse dégagés dans deux premiers, afin de mener à terme l'analyse sérielle d'un corpus de 154 images d'insensés et de bouffons représentés en ouverture du psaume 52, glanées dans les bases de données d'image. Nous commençons d'abord par décrire les attributs et les particularités de ces figures. Ces descriptions sont organisées autour de cinq thèmes qui nous permettent de mieux appréhender leurs dynamismes formels et leurs particularités. Ces mêmes thèmes sont ensuite repris afin d'expliquer les transformations formelles de l'insensé et du bouffon et de saisir les sens de leurs attributs et de leurs gestes. Cette analyse est également l'occasion de fournir les explications quant aux fonctionnements de ces figures, en elles-mêmes, mais également par rapport aux réseaux dans lesquelles elles s'insèrent à travers leurs références textuelles, mais surtout visuelles. L'approche sérielle nous permet de percevoir les enchevêtrements tissés dans et par ces images, ainsi que de toucher les explications sociales et anthropologiques qui motivent leur évolution.

Chapitre 1 : Histoire et fonction des manuscrits

Et le langage machine, qui décide de notre destin en sous-main et pour n'importe quel environnement? Eh bien, cela relève de l'Ancien Testament, du Talmud et de la Cabale. Ah, encore et toujours le lobby juif.

Umberto Ecco, *Comment distinguer la religion d'un logiciel*

Il nous apparaît important d'effectuer un travail de contextualisation des manuscrits présentant les images de la folie psalmique et d'en établir les fonctions et usages spécifiques. Lors des consultations, il est apparu que certains manuscrits étaient visiblement destinés à des fins liturgiques alors que d'autres servaient plutôt des fins consultatives. Il nous semble qu'une compréhension globale des psaumes et des manuscrits doit précéder l'analyse des images qui les ornent. Une analyse trop hâtive des images au détriment d'une compréhension de l'usage de ces manuscrits ne ferait que précipiter les risques de décontextualisation. Nous proposons donc que notre premier chapitre soit essentiellement une mise en contexte allant du général au particulier dans lequel il n'est pas directement question des images, mais de leur environnement direct, soit celui des psaumes, des manuscrits qui les contiennent et des programmes ornementaux dans lesquels elles s'insèrent. Bien que nous nous intéressions aux représentations de l'*insipiens* et du bouffon entre le XIII^e et le XV^e siècles, il va de soi que nous devons remonter le cours de l'histoire des psaumes et de leurs manuscrits afin d'en relever les changements et d'en comprendre les dynamiques dignes d'intérêt. Ce chapitre, divisé en quatre sections, entend d'abord dresser un historique des psaumes et de leur transmission avant de s'intéresser à leur usage liturgique. Ensuite, nous décortiquons le psautier, le livre des psaumes, afin de comprendre quels modes d'organisation il adopte et comment son contenu s'articule à ses usages potentiels. Une troisième section étudie plus spécifiquement les différents systèmes d'ornementation des psautiers manuscrits. Finalement, la dernière section du chapitre considère l'ornement d'autres types de manuscrits qui, sans y être entièrement dédiés, accueillent les psaumes et, par conséquent, la représentation de l'*insipiens*.

1. Histoire et usage des psaumes

Les psaumes, qui composent ensemble l'un des livres de l'Ancien Testament, ont été pensés, réfléchis et composés en hébreu avant d'être traduits et de constituer le psautier latin, véritable objet d'étude de cette section⁵⁴. Afin de comprendre les particularités des psaumes latins et d'en sonder les usages, nous souhaitons étudier certaines des grandes lignes de leur histoire et de leur transmission à travers le Moyen Âge et aussi explorer comment la société de l'Occident médiéval leur a conféré un usage spécifique. Nous nous basons principalement sur les écrits de Victor Leroquais, Jacques Dubois et Louis Jacquet afin d'effectuer cette synthèse historique.

1.1 Traduction et transmission des psaumes

Les psaumes furent rédigés en Israël sur une période de plusieurs siècles, probablement entre le X^e et le III^e siècle avant J-C.⁵⁵. Attribués pour la plupart au roi David, les psaumes furent initialement rédigés en hébreu et ils ont ensuite subi les vicissitudes inhérentes à de nombreuses traductions⁵⁶. Mentionnons les plus importantes.

Au II^e siècle avant notre ère, le texte hébreu fut traduit en grec dans la version de la Septante, la plus ancienne traduction grecque connue⁵⁷. Entre le premier et le troisième siècle de l'ère chrétienne, de nouvelles traductions grecques firent école, ce qui augmenta le nombre de versions distinctes des psaumes⁵⁸. Au milieu du III^e siècle, Origène, un savant alexandrin

⁵⁴ Victor Leroquais *Les psautiers manuscrits des bibliothèques publiques de France*, tome 1, Mâcon, Protat Frères, 1940-1941, p. XIV.

⁵⁵ Jacques Dubois, « Comment les moines du Moyen Âge chantaient et goutaient les Saintes Écritures », dans *Le Moyen Âge et la Bible*, sous la direction de Pierre Riché et Guy Lobrichon, Paris, Beauchesne, 1984, p. 270.

⁵⁶ On attribue au roi David la création de 73 des 150 psaumes. Asaph (12), les fils de Coré (12), Salomon (2) et Moïse (1) figurent également parmi les auteurs reconnus des psaumes ainsi que quelques autres personnages bibliques négligeables. Malgré ces attributions, 49 psaumes demeurent « orphelins ». Diverses traditions les attribuent volontiers en partie à David et à d'autres auteurs, mais rien n'est moins certain et jamais les exégètes ayant tenté de résoudre ce problème ne s'entendirent. Louis Jacquet, *Les psaumes et le cœur de l'Homme. Étude textuelle, littéraire et doctrinale*, vol. 1 Bruxelles, Duclot, 1975, p. 92.

⁵⁷ Cette œuvre est reconnue par les spécialistes pour son manque de rigueur et ses nombreuses erreurs de traduction. Louis Jacquet, *Ibid.*, p. 98.

⁵⁸ Nommons les traductions d'Aquila, vers 130, de Théodotion, avant 176 et de Symmaque, vers 202. Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits, op. cit.*, p. XXII.

désirant établir une version unique visant à rétablir un texte dont l'autorité serait acceptée de tous, initia une édition critique dans laquelle le texte fut copié en six colonnes, chacune selon une version différente⁵⁹. À cette version sextuple fut donné le nom d'Hexaples. À la même époque, le psautier fut traduit en latin, tout comme le reste des Écritures. Il s'agissait de traductions diverses et inégales rédigées dans un latin infusé de barbarismes⁶⁰. En 384, à la demande du pape Damase, saint Jérôme effectua sa première recension de la Bible⁶¹ dans le but d'uniformiser les Écritures et d'en offrir une version commune et cohérente aux communautés chrétiennes⁶². Jérôme se fonda principalement sur la version de la Septante et sur certaines traductions latines. À la suite à ce premier travail, que l'exégète jugeât lui-même insatisfaisant, Jérôme se lança, vers 390, dans une révision du texte guidée par les Hexaples. Œuvre de qualité littéraire supérieure, cette nouvelle recension hiéronymienne fut acceptée très rapidement et fut adoptée comme livre d'étude par de nombreux clercs. Cette version connut plus tard un véritable succès dans les Gaules où elle fut introduite dans la liturgie, ce qui lui valut le titre de *psautier gallican*⁶³. Toutefois, ce texte n'était que la version latine d'une traduction grecque d'un original hébreu. Dans la dernière décennie du IV^e siècle, Jérôme paracheva donc son apprentissage de l'hébreu afin de fournir à l'Église une traduction d'après le texte original. Il livra ainsi son troisième travail sur la Bible, mais sa première vraie traduction, qui s'imposa rapidement comme l'*editio vulgata* dans tout l'Occident latin à partir du Ve siècle⁶⁴. Toutefois, par un illogisme singulier, le psautier de cette troisième traduction de saint Jérôme fut frappé d'ostracisme et n'arriva jamais à détrôner la version gallicane, qui s'était déjà taillée une place trop importante dans la liturgie. En raison de son succès initial, c'est le *psautier gallican* qui s'introduisit dans la constitution de la Bible officielle de l'Église⁶⁵. Comment expliquer ce comportement d'exclusion devant une traduction pourtant supérieure, traduite d'après les textes originaux, et qui fut manifestement acceptée pour les

⁵⁹ Il s'agit du texte hébreu de la Bible en caractère hébraïque, du texte hébreu en caractères grecs, de la traduction grecque d'Aquila, de la traduction grecque de Symmaque, de la traduction grecque de Théodotion et de la traduction grecque des Septante. Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, *op. cit.*, p. XXII.

⁶⁰ Louis Jacquet, *Les psaumes et le cœur de l'Homme*, *op. cit.*, p. 99.

⁶¹ Il fut longtemps pensé que ce premier travail de saint Jérôme correspondait à ce que nous connaissons depuis le IX^e siècle sous le nom de *psautier romain*, mais il n'en est rien. Victor Leroquais, *op. cit.*, p. XXVIII.

⁶² Louis Jacquet, *op. cit.*, p. 100.

⁶³ Victor Leroquais, *op. cit.*, p. XXXIII.

⁶⁴ Louis Jacquet, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁵ Nous ne prétendons pas ici retracer l'histoire complexe de la constitution de la Vulgate, mais désirons simplement souligner la particularité du livre des psaumes. Victor Leroquais, *op. cit.*, p. XXXVII.

autres livres bibliques ? Selon Leroquais et Marchesin, cette version aurait été conservée par souci de ne pas bouleverser les habitudes et l'apprentissage d'un texte toujours récité de mémoire et au fondement de l'apprentissage chrétien. Imposer un texte nouveau et forcer l'oubli de celui qui vivait dans les mémoires déjà formées des clercs semblait un fardeau trop lourd à imposer⁶⁶. En effet, les enfants et les novices apprenaient à lire et à chanter en utilisant les psaumes qu'ils connaissaient rapidement par cœur⁶⁷. Isabelle Marchesin insiste pour dire que cette caractéristique est tout sauf anodine. Effectivement, les premiers enseignements d'une vie demeurent extrêmement présents dans la mémoire et ils accompagnent l'adulte à travers son développement intellectuel⁶⁸. Ainsi, en plus de constituer l'un des tout premiers contacts avec la parole divine, l'étude du psautier devait inmanquablement inculquer aux jeunes moines des manières spécifiques de penser les comportements et objets présentés dans les psaumes⁶⁹. Conséquemment, en plus de l'apprentissage du latin, de la lecture et du chant, le psautier jouait un rôle capital dans la compréhension de l'exégèse chrétienne. Prophétique et prophylactique, il représentait une introduction remarquable aux mystères divins tout en fournissant un support exemplaire pour l'instruction morale et spirituelle du fidèle⁷⁰. Le psautier jouait, dès le V^e siècle, un rôle si crucial dans la formation des clercs que l'apprentissage des psaumes par cœur constituait un impératif pour entrer dans les ordres⁷¹. Or, dans l'Occident médiéval, ces psaumes ont été appris selon la version gallicane. Mais pourquoi une telle importance était-elle accordée aux psaumes et en quoi leur apprentissage était-il essentiel aux clercs ? C'est l'usage liturgique des psaumes qui permet de comprendre ce phénomène.

⁶⁶ *Ibid.*, p. XXXVII.

⁶⁷ Isabelle Marchesin, *L'Image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 3.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Leroquais a identifié plusieurs mentions explicitant cette réalité. Ainsi Gennade, patriarche de Constantinople (455-471), refusa d'ordonner tout clerc qui ne pouvait réciter les psaumes. Grégoire le Grand en fit autant en refusant de nommer évêque le prêtre Jean pour l'unique raison qu'il ne connaissait pas son psautier. De même, en 653, le VIII^e concile de Tolède décréta qu'aucun grade de la hiérarchie ecclésiastique ne serait accessible à quiconque ne pourrait réciter parfaitement les psaumes, les cantiques et les hymnes. Une décision similaire fut également adoptée au concile de Coyaca dans le diocèse d'Oviedo en 1050. Victor Leroquais, *op. cit.*, p. VIII.

1.2 L'Office divin

L'Office divin, ou la liturgie des heures, est à la base de la prière chrétienne médiévale. Initialement, bien avant de pouvoir être qualifié d'office ou de liturgie, il s'agissait plus simplement d'une prière quotidienne répartie sur plusieurs moments de la journée appelés *heures* ou *offices*. La situation documentaire ne permet pas de situer avec certitude l'origine géographique de cette pratique dévotionnelle, mais elle se serait vraisemblablement développée d'abord en Orient. Les textes les plus anciens en faisant mention remontent à la première moitié du III^e siècle⁷². L'objectif spirituel avoué de cet exercice est la prière incessante tout au long de la journée. Cette pratique puise ses origines dans le judaïsme ancien. Ainsi, comme c'était le cas dans le Temple de Jérusalem où ils étaient récités quotidiennement, les psaumes devinrent dès le III^e siècle l'élément essentiel de la prière commune quotidienne chez les chrétiens⁷³. Cette caractéristique explique l'exigence de l'apprentissage exhaustif des psaumes par les clercs, qui devaient être en mesure de les chanter par cœur pendant les offices. Le lien avec le judaïsme n'est qu'un des aspects de l'histoire de l'Office divin, qui s'inscrit également dans le message du Christ et dans l'idéal apostolique de la prière incessante⁷⁴. Ainsi la prière renouvelle quotidiennement la louange au Père et au Fils tout en se dotant d'un sens symbolique qui rappelle la vie et la mort du Christ évoqué par le coucher et le lever du soleil⁷⁵. Aux IV^e et V^e siècles, la Paix de l'Église ainsi que la progression du christianisme permirent le développement de rituels liturgiques à proprement parler. Selon Éric Palazzo, c'est donc à partir de cette époque que l'on peut réellement parler d'une *liturgie des heures*, d'un Office divin structuré⁷⁶. Dès cette époque, l'Office divin fut toujours célébré en public, et ce non seulement dans les églises monastiques, mais aussi dans l'ensemble des églises, régulières et séculières. La récitation

⁷² Aimé Georges Martimort, « Les heures de la prière ». *L'Église en prière, introduction à la liturgie*, Paris, Desclée, 1983, p. 181.

⁷³ Jacques Dubois, « Comment les moines du Moyen Âge chantaient et goutaient les Saintes Écritures », *op. cit.*, p. 271.

⁷⁴ De nombreux passages des « Évangiles, particulièrement issus de celui de Luc, insistent sur l'importance d'une prière incessante, constante et persévérante selon les volontés du Messie ». (*Lc* 21, 36 : « Restez éveillés et priez en tout temps pour être jugés dignes d'échapper à tous ces événements à venir et de vous tenir debout devant le Fils de l'homme ») ou encore sur l'intimité entre la prière et le quotidien du Christ. Selon Martimort, « Cet idéal sera celui de la première communauté chrétienne et sera rappelé fréquemment par Saint Paul » : Aimé Georges Martimort, *op. cit.*, p. 176-180.

⁷⁵ Éric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques : Le Moyen Âge, des origines au XIII^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1993, p. 133.

⁷⁶ *Ibid.*

de l'Office en privé ne s'est développée que très lentement à partir du XIII^e siècle et elle peut être considérée comme exceptionnelle avant le XV^e siècle ⁷⁷.

Deux traditions s'imposèrent dès les VI^e et VII^e siècles afin de dicter la structure de l'Office divin : le cursus romain et le cursus bénédictin⁷⁸. Tous deux ont en commun le nombre d'heures célébrées dans une journée et la récitation hebdomadaire du psautier dans son entièreté. Bien que nous nous intéressions dans ce travail principalement à l'office romain, qui fut le plus largement employé aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, soulignons que les relations entre les deux cursus sont complexes et qu'ils évoluèrent en osmose à travers tout le Moyen Âge. L'office romain était à l'origine utilisé dans les monastères rattachés aux principales basiliques romaines. Cet office prit beaucoup d'importance à partir du X^e siècle et il était célébré dans l'essentiel des églises à l'exception de celles des monastères bénédictins⁷⁹. Au XIII^e siècle, la réforme de la liturgie romaine permit d'ériger l'office romain comme le modèle pour l'ensemble de l'Église d'Occident. Cette organisation et cette répartition des psaumes dans l'Office furent maintenues en place pendant la majeure partie du Moyen Âge et bien au-delà⁸⁰.

Le déroulement de l'Office repose presque exclusivement sur la récitation des psaumes en respectant de manière générale leur ordre numéral. Notons qu'il existe deux principaux modes de comptage des psaumes puisque diverses traductions entraînèrent des différences superficielles sur le plan de la numérotation⁸¹. Dans le présent mémoire, nous utilisons uniquement la numérotation de la Vulgate (donc du psautier dit *gallican*) puisqu'il s'agit du système employé par les manuscrits latins entre le XIII^e et le XV^e siècle. Le tableau I, situé sur les pages suivantes, offre un aperçu de la structure de l'office romain. Chaque

⁷⁷ Pierre-Marie Gy, *op. cit.*, p. 543.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Ainsi que de quelques autres communautés qui adoptèrent le cursus bénédictin, tels les cisterciens et les chartreux : *Ibid.*

⁸⁰ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 271.

⁸¹ Si la version hébraïque et la version gallicane s'entendent toutes deux pour compter cent cinquante psaumes, ces derniers ne sont pas numérotés de la même manière et sont donc, pour la plupart, décalés. Des psaumes 9 et 10 de la version hébraïque, la Vulgate a formé un psaume unique, le psaume 9. À partir de cet endroit du psautier, toute la numérotation de la vulgate se trouve donc décalée d'une unité, parfois même de deux, et ce jusqu'au psaume 146. À cet endroit, la Vulgate divise en deux le psaume hébreu 147, ce qui rétablit l'écart pour les trois derniers poèmes afin d'obtenir un décompte final identique, celui de 150. C'est pour cette raison que de nombreux ouvrages offrent encore aujourd'hui deux numéros pour un même psaume. Le premier numéro indiqué respecte la numérotation de la Vulgate, le second, entre parenthèses, de la version hébraïque : Louis Jacquet, *Les psaumes et le cœur de l'Homme*, *op. cit.*, p. 70-71. Jacques Dubois, « Comment les moines du Moyen Âge chantaient et goutaient les Saintes Écritures », *op. cit.*, p. 270.

section du tableau montre ce que les clercs devaient chanter aux différentes heures de chaque jour afin de réciter l'ensemble du psautier sur une base hebdomadaire⁸². La répartition des psaumes est complexe, mais elle peut se résumer à quelques caractéristiques. Notons tout d'abord que l'essentiel des psaumes est récité lors de matines et de vêpres. Ces deux heures intègrent chaque jour un contenu distinct, contrairement aux 6 autres heures de la journée lors desquelles les psaumes chantés sont essentiellement les mêmes tout au long de la semaine⁸³. La répartition des psaumes lors de matines et vêpres respecte de manière générale l'ordre numéral des psaumes. 19 psaumes, les psaumes 4, 5, 42, 50, 62, 64, 66, 89, 90, 91, 92, 94, 117, 118, 133, 142, 148, 149 et 150, échappent à cette répartition pour être partagés parmi les autres heures. Nous pouvons par exemple remarquer que les trois derniers psaumes, 148, 149, et 150, sont chantés quotidiennement à laudes plutôt qu'à vêpres ou matines. Les implications de ce mode de répartition des psaumes sont nombreuses. En effet, les psaumes marquant les divisions quotidiennes lors de matines, soit les psaumes 1, 27, 38, 52, 68, 80 et 97, ainsi que le tout premier psaume de vêpres, le psaume 109, jouent un rôle particulier dans l'organisation des psautiers manuscrits. Voyons comment les principes d'organisation et de fonctionnement de l'Office divin se traduisent de manière tangible dans la constitution des psautiers manuscrits.

⁸² Des particularités régionales ou communautaires se développèrent avec le temps, mais il n'en est pas ici question, la seule étude de la structure typique de l'Office romain étant suffisante.

⁸³ Remarquons que l'heure de prime du dimanche se distingue du reste de la semaine.

Tableau 1 : Répartition des psaumes dans l'Office romain au cours de la semaine.

D'après Pierre-Marie Gy, « La Bible dans la liturgie au Moyen Âge : psaumes et cantiques bibliques dans l'Office », dans *Le Moyen Âge et la Bible*, sous la direction de Pierre Riché et Guy Lobrichon, Paris, Beauchesne, 1984, p. 546.

	Dimanche	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi	
Matines	Psaume 94 comme psaume d'introduction							
	<u>I^{er}</u> <u>nocturne :</u>	<u>Un seul</u> <u>nocturne</u>	<u>Un seul</u> <u>nocturne</u>	<u>Un seul</u> <u>nocturne</u>	<u>Un seul</u> <u>nocturne</u>	<u>Un seul</u> <u>nocturne</u>	<u>Un seul</u> <u>nocturne</u>	
	1	26	38	52	68	80	97	
	2	27	39	53	69	81	98	
	3	28	40	54	70	82	99	
	6	29	41	55	71	83	100	
	7	30	43	56	72	84	101	
	8	31	44	57	73	85	102	
	9	32	45	58	74	86	103	
	10	33	46	59	75	87	104	
	11	34	47	60	76	88	105	
	12	35	48	61	77	93	106	
	13	36	49	63	78	95	107	
	14	37	51	65	79	96	108	
	<u>II^e</u> <u>nocturne :</u>			67				
	15							
	16							
	17							
	<u>III^e</u> <u>nocturne :</u>							
	18							
19								
20								
Laudes	92	50	50	50	50	50	50	
	99	5	42	64	89	142	91	
	62	62	62	62	62	62	62	
	66	66	66	66	66	66	66	
	Dan. 3, 57-88	Is. 12 1- 6	Is. 38, 10-20	I Sam. 2, 1-10	Ex. 15, 1-19	Hab. 3- 219	Deut. 32, 1-43	
	148, 149, 150 Luc I, 68-79 (<i>Benedictus</i>)							

Prime	21 22 23 24 25 53 117 118 ⁸⁴ , 1-16 118, 17-32	53 118, 1-16 118, 17-32					
Tierce	118, 33-48 118, 49-64 118, 65-80						
Sexte	118, 81-96 118, 97-112 118, 113-128						
None	118, 129-144 118, 145-160 118, 161-176						
Vêpres	109 110 111 112 113	114 115 116 119 120	121 122 123 124 125	126 127 128 129 130	131 132 134 135 136	137 138 139 140 141	143 144 145 146 147
	Luc 1, 46-66 (<i>Magnificat</i>)						
Complies	4 30, 2-6 90 133 Luc 2, 29-32 (<i>Nunc dimittis</i>)						

2. Le psautier

Bien que les relations entre le livre et la liturgie furent assez homogènes à travers le Moyen Âge, le livre des psaumes a subi de nombreuses modifications afin de répondre à différentes nécessités culturelles⁸⁵. L'étude de ces transformations peut nous aider à lever le

⁸⁴ Le psaume 118 est le plus long de tous les psaumes. Composé de 176 versets il est divisé en plusieurs sections chantées principalement lors des heures intermédiaires.

⁸⁵ Éric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques*, op. cit., p. 145.

voile sur les usages potentiels de ce livre. C'est éclairé par les travaux exhaustifs de Victor Leroquais et les analyses de Eric Palazzo que nous tâchons ici de comprendre l'histoire du psautier et plus particulièrement de saisir la diversité de ses types et de ses usages entre le XIII^e et le XV^e siècle.

2.1 Histoire du « livre des psaumes » et de ses variantes

Tel que l'a si bien démontré en son temps Victor Leroquais, l'étude des psautiers conservés nous révèle une très grande variété de types⁸⁶. Les différences entre ces types de manuscrits ne concernent pas l'organisation des psaumes et leurs divisions, mais elles s'appliquent plutôt à des ajouts de contenu ayant permis de perfectionner ce livre et d'optimiser son usage, notamment lors de la célébration de l'office divin⁸⁷. Ces ajouts sont si nombreux et diversifiés que le terme psautier ne peut définir un genre aux contours et au contenu bien définis. Il existe ainsi, dans les collections de psautiers médiévaux, une foule de catégories et sous-catégories de psautiers, tels que les psautiers bibliques, les psautiers fériax, les psautiers doubles, triples ou quadruples, les psautiers glosés, les psautiers-hymnaires, les psautiers-antiphonaires⁸⁸. Ainsi, sous le nom de psautier, c'est une collection de livres manuscrits complexes et hétérogènes que le Moyen Âge nous a transmis⁸⁹. Mais la prudence s'impose. Les catégories mentionnées ici sont des distinctions que les liturgistes ont opérées dans les siècles suivants ceux de la création de ces manuscrits afin de distinguer et classer ces ouvrages. Ces distinctions reposent donc essentiellement sur une compréhension textuelle et non fonctionnelle des livres. Les clercs de l'époque procédaient vraisemblablement à l'inverse, en distinguant et en catégorisant ces livres selon leur usage et leur fonction, sans séparation des genres⁹⁰. La typologie du manuscrit, son contenu et sa forme externe doivent plutôt nous guider afin de nous permettre de relier le livre à son cadre d'utilisation⁹¹. Ainsi, les psaumes pouvaient être présentés seuls et glosés de manière tout à fait logique s'il s'agissait par exemple d'un livre à destination pédagogique. Au contraire, ils

⁸⁶ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, *op. cit.*, p. XL- XLI.

⁸⁷ Éric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques*, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁸ À cette liste sommaire s'ajoutent entre autres les psautiers collectaires, les psautiers diurnaux, psautiers-livre d'heures, psautiers-rituels, psautiers-capitulaires, sans parler des compositions plus rares issues de l'ajout d'autres éléments, tels que les Miracles de la Vierge, les Vies des pères, les martyrologes, les textes patristiques, les règles monastiques, etc. Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, *op. cit.*, p. XLI.

⁸⁹ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, *op. cit.*, p. XLI.

⁹⁰ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, *op. cit.*, p. XLI.

⁹¹ Éric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques*, *op. cit.*, p. 42.

pouvaient s'articuler à de nombreuses pièces (répons, antiennes, calendrier) afin de créer un ouvrage volumineux, mais pratique qui servait alors à l'usage du chantre⁹². L'aspect composite du manuscrit était alors un gage de commodité⁹³. Si les catégories et sous-catégories des psautiers peuvent nous être pratiques pour en comprendre le contenu, elles ne nous permettent pas d'en déduire l'usage respectif et nous devons demeurer prudent quant à leurs fonctions potentielles qui sont, dans une certaine mesure, aussi nombreuses qu'il y a de documents conservés⁹⁴. Cette grande variété invite à réfléchir à une définition englobante du psautier. Nous pourrions ainsi avancer que le psautier est le livre contenant les psaumes⁹⁵. Cet énoncé n'est pas faux en soit, mais il ne peut être considéré comme complet, car peu de livres contiennent uniquement les 150 psaumes. Certes, pour pouvoir qualifier un ouvrage de psautier, les 150 psaumes doivent y être copiés, mais afin de le caractériser davantage, la nature des éléments supplémentaires doit être relevée : « gloses marginales et interlinéaires, prologues, commentaires, cantiques bibliques et évangéliques, calendrier, litanies, pièces liturgiques de l'ordinaire ou du propre de l'office ⁹⁶». Le psautier est donc un livre contenant au moins le texte des 150 psaumes et potentiellement bonifié de différents éléments supplémentaires généralement rattachés à l'usage effectif, pédagogique ou liturgique, du codex.

2.2 Structure interne du livre des psaumes

Les 150 psaumes du psautier se succèdent selon leur ordre numéral, de 1 à 150. Toutefois, à travers le Moyen Âge, des subdivisions ont été créées afin de les répartir en sous-ensembles. Ces divisions influencent considérablement la décoration des manuscrits et offrent des indices sur leur usage potentiel. De manière générale, il existe deux types fondamentaux : le psautier biblique et le psautier liturgique⁹⁷.

Le mode de divisions « biblique » ou « hébraïque » du psautier préconise la division des psaumes en cinq livres (1 à 40, 41 à 71, 72 à 88, 89 à 105, 106 à 150), comme c'était

⁹² James McKinnon, « The Late Medieval Psalter : Liturgical or Gift Book? », dans *Musica Disciplina*, Vol. 38 (Aspect of Music in Church, Court and Town from the Thirteenth to the Fifteenth Century), 1984, p. 137.

⁹³ Éric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques*, op. cit., p. 147.

⁹⁴ Éric Palazzo, *Ibid.*, p. 42.

⁹⁵ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, op. cit. p. XLI.

⁹⁶ Jean-Baptiste Lebigue, « Le Psautier et l'ordinaire de l'office », *Les carnets de L'IRHT*, <https://irht.hypotheses.org/2216>, mis en ligne le 21 décembre 2016.

⁹⁷ Il existe d'autres types, par exemple le psautier irlandais, qui se sont développés dans certaines régions spécifiques. Il n'en est pas question dans ce mémoire, qui s'intéresse exclusivement aux psautiers liturgiques

initialement le cas dans la Bible et sans ajout de pièces d'autres genres. Ce mode d'organisation et de division des psaumes est certainement le plus ancien; il remonterait au III^e siècle. Toutefois, rares sont les manuscrits conservés qui l'observent. La division biblique des psaumes et sa quasi-absence des collections nous permettent surtout d'apprécier l'influence dominante de l'Office divin dans l'histoire des psaumes et la confection des psautiers⁹⁸.

Le psautier liturgique, quant à lui, a joui d'un très grand succès. Le mode de division liturgique repose sur les distinctions correspondant aux jours de la semaine selon la répartition des psaumes dans l'office romain (voir tableau I), soit le dimanche, premier jour de la semaine, les fêtes, qui le suivent (du lundi au vendredi), et le samedi, ou *sabbatum*, dernier jour dont le nom provient du repos juif⁹⁹. On qualifie de liturgiques, ou fériaux, les psautiers dont l'organisation des psaumes respecte ce principe qui crée huit sections distinctes au sein du livre, conformément au chant de l'Office. Les psaumes 1, 26, 38, 52, 68, 80, 97 et 109 marquent le début de chacune de ces sections¹⁰⁰. Remarquons qu'il s'agit des pièces chantées au début des matines quotidiennes et des vêpres du dimanche¹⁰¹. Ce mode d'organisation aurait donc vu le jour vraisemblablement pour expliciter la cohérence du psautier avec la liturgie de l'office divin. Le contenu des psautiers liturgiques fait preuve d'une grande diversité en raison des éléments qui y sont intégrés, qu'il s'agisse d'hymnes, d'invitatoires, d'antienne ou d'oraisons¹⁰², ajoutés afin de parer les psaumes en vue de la récitation de l'office.

Avant d'aller plus loin, précisons que par psautier biblique, nous désignons les rares manuscrits divisés en 5 livres et non pas le psautier de la Bible. Ainsi, si le ms. 12 de la Bibliothèque Mazarine est une Bible, le psautier qu'il contient n'est pas un psautier biblique, mais bien un psautier liturgique puisqu'il respecte la division dictée par le système ferial.

⁹⁸ Éric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques*, op. cit., p. 146. Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, op. cit., p. XLIV.

⁹⁹ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, op. cit., p. LI.

¹⁰⁰ 1 à 25 : *Domenica*. 26 à 37 : *Feria II*. 38 à 51 : *Feria III*. 52 à 67 : *Feria IV*. 68 à 79 : *Feria V*. 80 à 96 : *Feria VI*. 97 à 108 : *Sabbatum*. 109 à 150 : *Vesperae*.

¹⁰¹ James McKinnon, « The Late Medieval Psalter », op. cit., p. 134.

¹⁰² Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, op. cit., p. LI.

Dans le cadre de ce projet, seuls les psautiers liturgiques sont étudiés. Plus spécifiquement, c'est leur ornementation qui nous intéresse. Voyons comment elle se déploie.

3. L'Ornement des psautiers liturgiques

L'intérêt principal et l'originalité des décors des psautiers manuscrits médiévaux résident dans la mise en image littérale des psaumes. Dans certains cas, un développement figuratif de l'exégèse de certains psaumes est également présenté¹⁰³. Afin de comprendre la fonction de l'ornement dans ces livres, nous désirons ici établir les constances et relever les particularités des systèmes ornementaux des psautiers en nous basant sur les consultations *in situ* que nous avons menées sur une trentaine de manuscrits conservés à Paris. Nous nous sommes également appuyés sur les travaux de plusieurs spécialistes du sujet tels que Isabelle Marchesin et Françoise Henry, en plus des études précédemment mentionnées de Victor Leroquais et Éric Palazzo.

3.1 Les systèmes ornementaux des psaumes

La décoration des psaumes est intrinsèquement liée à la division du psautier. C'est vraisemblablement l'organisation des psaumes qui guida et inspira les miniaturistes dans la sélection des sujets mis en image, mais également dans le déploiement de l'ornement secondaire non figuratif¹⁰⁴. Entre le XIII^e et le XV^e siècle, trois systèmes ornementaux peuvent être dégagés des psautiers liturgiques conservés en France. Les trois reposent sur la manière dont sont divisés et répartis les cent cinquante psaumes.

3.1.1 Système férial

Le premier système ornemental est calqué sur la division fériale (ou liturgique) des psaumes. Ainsi, la décoration se répartit à la tête des huit psaumes qui introduisent les huit sections et elle s'inspire presque systématiquement du contenu du premier verset de chaque psaume¹⁰⁵. Ce système date de l'époque carolingienne. Dès le IX^e siècle, les initiales des huit psaumes prirent en effet des proportions plus importantes que celles des autres psaumes et

¹⁰³ Éric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques*, op. cit., p. 148.

¹⁰⁴ Mara Hofmann, « La décoration secondaire dans les manuscrits français : Paris entre 1380 et 1420-1430 », dans *Les manuscrits enluminés, études réunies en hommage à Patricia Stirnemann*, Paris, le Léopard d'or, 2014, p. 75-100.

¹⁰⁵ Isabelle Marchesin, *L'Image organum*, op. cit., p. 6.

leurs ornements se complexifièrent¹⁰⁶. Ce n'est qu'à partir du XII^e siècle que les décors historiés se généralisèrent et à partir du début du XIII^e siècle que les initiales historiées présentèrent systématiquement des images inspirées du ou des premiers versets du psaume¹⁰⁷. C'est pour cette raison que nous nous intéressons aux décors des psautiers des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Dans le système férial, les psaumes 1, 26, 38, 52, 68, 80, 97, 109 se distinguent des autres psaumes grâce à leur ornementation. La très grande majorité des psautiers conservés étant des psautiers liturgiques, ils adoptent tous ce système ornemental¹⁰⁸.

3.1.2 Système tripartite

Ce second système ornemental offre un décor minimal construit sur un mode de division tripartite des psaumes. Apparu en Irlande au VIII^e siècle, il consiste à séparer le psautier en 3 livres d'égale importance divisant les psaumes de 1 à 50, de 51 à 100 et de 101 à 150¹⁰⁹. Le psautier ne comporte alors que trois initiales enluminées¹¹⁰ : celles des psaumes 1, 51 et 101. Ce système est très rare en dehors des manuscrits irlandais, où les initiales sont surtout marquées par un déploiement d'entrelacs géométriques, animaux et végétaux¹¹¹. Certains décors historiés, correspondant généralement au contenu textuel du psaume, apparaissent également, par exemple le combat de David contre Goliath en ouverture du psaume 51 « *Quid gloriaris in malitia* »¹¹².

3.1.3 Système composite

Le troisième système, dit composite, résulte de la superposition des systèmes tripartite et férial. Ainsi dix psaumes sont marqués en ouverture par une initiale historiée : 1, 26, 38, 51, 52, 68, 80, 97, 101, 109. Notons peut-être deux caractéristiques de ce système. La première est un changement dans le rythme visuel du décor¹¹³, qui se concentre alors

¹⁰⁶ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, *op. cit.*, p. XCIV.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. XCVI.

¹⁰⁹ Ce mode d'organisation aurait vu le jour en raison de pratiques monastiques propres à l'Irlande selon lesquelles les moines récitaient quotidiennement l'entièreté des psaumes à trois moments différents de la journée, d'où la volonté de créer trois sections relativement égales : Kathleen M. Openshaw, « Weapons in the Daily Battle : Images of the Conquest of Evil in the Early Medieval Psalter », *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 1, mars 1993, p. 19-20. Françoise Henry « Remarks on the Decoration of Three Irish Psalters », *Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. 61, 1960-1961. p. 24.

¹¹⁰ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, *op. cit.*, p. XCII.

¹¹¹ Éric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques*, *op. cit.*, p. 149.

¹¹² Françoise Henry, « Remarks on the Decoration of Three Irish Psalters », *op. cit.*, p. 28-29.

¹¹³ James McKinnon, « The Late Medieval Psalter », *op. cit.*, p. 134.

particulièrement autour des psaumes 51 et 52, mais aussi 97, 101 et 109. La deuxième est la faible distinction des thèmes des initiales historiées de ce système par rapport à ceux du système férial. Les enlumineurs se contentaient de reprendre les huit sujets types de ce système et d'y ajouter deux scènes, elles aussi inspirées par les premiers versets des psaumes 51 et 101¹¹⁴.

De la description de ces systèmes ornementaux, nous pouvons tirer quelques remarques relatives à la délimitation de notre étude. Notons tout d'abord que le système irlandais tripartite en lui-même n'a pour nous qu'un mince intérêt puisqu'aucun des manuscrits de notre corpus n'adopte ce système. En revanche, le système composite se présente dans de nombreux manuscrits continentaux conservés. Bien qu'il existe d'autres systèmes ornementaux, tel le système exhaustif, qui préconise la mise en image de chaque psaume, nous admettons que les programmes qu'ils déploient dépassent largement le cadre de notre mémoire. Bien que des tels systèmes ornementaux ne peuvent être niés en raison de leur importance dans l'histoire des images des psaumes, nous nous concentrons particulièrement sur les images des psautiers liturgiques, de loin les plus nombreux et, surtout, ceux qui illustrent de manière systématique et particulière le psaume 52 où est représenté *l'insipiens*. Ainsi, notre corpus est composé de manuscrits respectant les systèmes férial et composite puisqu'une étude complète de leur programme iconographique est possible. Nous avons retenu les XIII^e, XIV^e et XV^e siècles comme cadre chronologique puisque cette période est témoin de l'essor de l'illustration littérale des psaumes. La grande quantité de manuscrits conservés provenant de ces siècles nous a aussi permis de dresser un corpus appréciable d'initiales historiées du psaume 52.

3.2 Hiérarchie du décor

Les initiales historiées et leur mise en image du texte ne représentent que l'apex de tout un système ornemental qui se déploie à travers les folios des psautiers. Effectivement, on ne peut facilement dissocier l'ornementation de ce qu'elle orne et si une distinction entre « ornementation » et « représentation » peut aujourd'hui nous sembler tranchée, elle n'est

¹¹⁴ Françoise Henry, « Remarks on the Decoration of Three Irish Psalters », *op. cit.*, p. 29.

pourtant ni radicale ni arbitraire¹¹⁵. Il serait ainsi malhonnête et trompeur de considérer ces images sans s'attarder à l'ornement global du psautier, c'est-à-dire celui qui se déploie à l'intérieur des pages et qui orne tout le texte de l'ouvrage. Aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, l'ornement des psautiers en France et en Angleterre suit un développement assez homogène. Relever leur hiérarchie nous permet de classer les différents décors selon leur importance et leur valeur visuelle au sein d'un système ornemental global. Les psautiers utilisent sensiblement le même système autour duquel des variations s'ajoutent selon la qualité ornementale de l'ouvrage. Cette tradition visuelle, développée au XII^e siècle afin de structurer les livres glosés, reste en vigueur jusqu'à la fin du Moyen Âge¹¹⁶. De manière générale, cette hiérarchie du décor se décline comme suit.

- Les initiales des psaumes principaux sont indiquées par des initiales historiées. En plus de leur contenu imagé, ces initiales se distinguent également par leur format plus grand que les autres et peuvent ainsi occuper entre cinq et huit interlignes¹¹⁷. Selon les manuscrits, elles peuvent être accompagnées d'un développement d'antennes dans les marges. Les thèmes représentés dans ces initiales sont souvent une mise en image des premiers versets du psaume.
- Le début des autres psaumes est soit marqué par des initiales filigranées, soit, dans des manuscrits plus somptueux, par des initiales ornées ou champies. Elles sont toujours plus petites que celles des psaumes principaux et leur hauteur est le plus souvent de deux à quatre interlignes. Ces initiales respectent habituellement une alternance entre deux couleurs, souvent le bleu et le rouge. Les initiales des psaumes réguliers sont systématiquement plus petites que celles des psaumes principaux, ce qui marque leur appartenance à un échelon hiérarchique inférieur. Selon les

¹¹⁵ Jean Claude Bonne, « Ornement et représentation », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar, Turnhout, Brepols, 2015, p. 199.

¹¹⁶ Claudia Rabel, « L'enluminure : l'image dans le livre », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 53.

¹¹⁷ Nous employons le terme interligne afin de désigner l'unité de hauteur comprise « entre la base d'une ligne d'écriture [ligne rectrice] et le sommet de la suivante », tel que défini par Denis Muzerelle : Denis Muzerelle, « interligne », dans *Vocabulaire codicologique*, [En ligne], <http://codicologia.irht.cnrs.fr/theme/liste_theme/331#tr-437>, (page consultée le 14 mai 2019).

manuscrits, ces initiales peuvent être jointes à une bande d'I¹¹⁸ ou à un développement filigrané dans les marges.

- Les initiales des versets adoptent toujours un niveau ornemental inférieur à celui des initiales des psaumes réguliers. Ainsi, si un psaume régulier s'ouvrait par une initiale ornée, les versets étaient marqués par une initiale filigranée selon une alternance de couleur. Si l'initiale du psaume était une initiale filigranée, le verset s'ouvrait alors par une majuscule de couleur, le plus souvent rouge ou bleue, en alternance. Les initiales des versets sont toujours plus petites que celles des psaumes réguliers.
- Les rubriques, situées à la lisière entre le texte et l'ornement, participent également à la dynamique visuelle de l'ouvrage. Placées en ouverture et en fermeture de chaque psaume, elles sont écrites en rouge et créent ainsi une texture et un rythme dans le texte.

Tous les manuscrits que nous avons consultés adoptent une logique hiérarchique similaire. Il est toutefois important de comprendre que l'ornement d'un manuscrit est principalement autoréférentiel et que la hiérarchie n'a de sens qu'à l'intérieur d'un seul manuscrit. Notre description sommaire des systèmes hiérarchiques doit donc être comprise comme un guide et non un cadre rigide.

3.3 Calendriers et préfaces

Si le décor des psautiers se concentre généralement en ouverture de certains psaumes, on le retrouve également parfois dans deux sections particulières, le calendrier et la « préface du psautier »¹¹⁹. Plusieurs psautiers à usage liturgique comportent un calendrier situé systématiquement dans les tout premiers folios du livre. De manière générale, le décor du calendrier est constitué de deux cycles parallèles, soit celui des travaux des mois et celui du zodiaque¹²⁰. Le traitement du calendrier selon le double cycle est récurrent et très largement

¹¹⁸ « Prolongement vertical d'une initiale filigranée, ou bordure composée d'une série de motifs en forme de lettres I majuscule superposés ». IRHT, « La décoration du manuscrit », dans *Stage d'initiation*, [En ligne], < <https://irht.hypotheses.org/751> >, (page consultée le 14 mai 2019).

¹¹⁹ Il s'agit de quelques pages situées entre le calendrier et les psaumes. Victor Leroquais, *op. cit.*, p. LXXXVII.

¹²⁰ Perrine Mane, *Calendriers et techniques agricole (France-Italie, XII^e et XIII^e siècles)*, Paris, Le Sycomore, 1983, p. 13-17.

répandu ; il n'a donc rien de spécifique aux psautiers¹²¹. Les calendriers de certains manuscrits anglais et français sont parfois suivis d'une préface composée d'une série de pages précédant les psaumes et décorées d'une série de miniatures. Le nombre de miniatures demeure variable d'un manuscrit à un autre, mais elles sont généralement présentées en paires¹²². La tradition des préfaces a vu le jour au VIII^e siècle et tend à s'effacer autour du XV^e siècle. Le plus souvent, les miniatures de ces préfaces adoptent des sujets davidiques ou christiques¹²³. Bien qu'il serait intéressant de considérer davantage les décors des calendriers et des préfaces, ils représentent des programmes iconographiques complexes qui répondent à des logiques visuelles bien distinctes de celles des psautiers. Leur étude nous détournerait du but avoué de ce mémoire. Ainsi, les calendriers et les préfaces de psautier sont écartés de cette recherche afin de nous permettre de nous concentrer sur l'ornement des psaumes.

À la lumière des observations concernant l'ornement des psautiers, deux constats se dégagent. Tout d'abord, nous avons pu relever que les scènes occupant les initiales des psaumes principaux reprennent et mettent en image les premiers versets du psaume de manière assez littérale. Nous constatons aussi sans grand mal que l'ornementation générale des psaumes permet de les distinguer les uns des autres et même de retrouver avec facilité un psaume spécifique, voire un verset particulier. Ces constats vont dans le sens d'un usage didactique et classificatoire de l'ornement qui faciliterait le repérage de certaines sections ou de passages spécifiques. Toutefois, avant de nous avancer sur l'usage potentiel des psautiers, nous souhaitons décloisonner un peu notre recherche. Effectivement, les psaumes, leur organisation liturgique et leur ornementation ne sont pas exclusifs au psautier. Ainsi, le livre des psaumes est une partie intégrante de la Bible et il entre dans la constitution de livres du propre de l'Office, comme le bréviaire. Il nous apparaît important d'observer comment la

¹²¹ Par exemple, ces cycles peuvent orner des éléments architecturaux tels que les portails, les tympans ou encore les planchers d'église. Perrine Mane a produit d'excellents travaux sur le sujet. Voir Perrine Mane, *Calendriers et techniques agricoles, op.cit.* et *La vie dans les campagnes au Moyen Âge à travers les calendriers*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004, p. 12-15.

¹²² Jeffrey Hamburger, *Ouvertures, La double-page dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge*, Dijon, Les presses du réel, 2010. L'auteur traite tout au long de cet essai de l'importance de la logique visuelle de la double page dans les manuscrits enluminés médiévaux et de leur réception chez le lecteur (p. 88-104).

¹²³ Par exemple, dans le Psautier de Jean de France, duc de Berry, Paris, BnF, ms. Fr. 1309, le décor de la préface repose sur des concordances entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits, op. cit.*, p. LXXXVII.

mise en image des psaumes se déploie au sein d'autres types d'ouvrages et de vérifier si cet ornement répond aux mêmes logiques que celles du psautier liturgique.

4. L'ornement des psaumes au sein d'autres livres

Les psaumes sont copiés dans de nombreux manuscrits médiévaux qui ne sont pas des psautiers. Sans prétendre nous attarder aussi longuement à l'histoire et au développement de chacun d'eux, nous estimons judicieux de vérifier si l'ornement type des psaumes se déploie dans ces *codices* d'une manière distincte. Nous avons identifié quelques catégories de manuscrits contenant l'ensemble des 150 psaumes susceptibles, pour la période étudiée, de contenir des différences iconographiques. De manière systématique, et selon les observations menées lors de nos consultations, reprenons rapidement pour chacun de ces ouvrages les principales dynamiques ornementales et tâchons d'établir comment l'ornement propre aux psaumes s'y articule.

4.1 Bibles

Considérée comme une transcription de la parole divine, la Bible renferme des nœuds sémantiques complexes¹²⁴ auxquels participe l'ornement¹²⁵. Voici de manière succincte comment se décline la hiérarchie ornementale des bibles enluminées aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. L'ornement de la Bible est généralement concentré en ouverture des livres. La Genèse jouit toujours d'un traitement ornemental plus important, qui se déploie souvent sur une page entière ou une demie-page, directement en ouverture du livre ou après la présentation du traducteur (saint Jérôme)¹²⁶. Ensuite, l'initiale de chaque livre de la Bible est généralement historiée et renferme une image de l'auteur du livre ou de son protagoniste

¹²⁴ Nous ne prétendons pas nous lancer dans une étude poussée de la Bible médiévale ou de ses usages et nous nous limitons pour le moment à des considérations très techniques concernant son ornement. Gilbert Dahan, *Lire la Bible au Moyen Âge, essais d'herméneutique médiévale*, Genève, Droz, 2009, p. 10.

¹²⁵ Isabelle Marchesin, « Les images musicales occidentales aux VIII^e et IX^e siècles : une exégèse visuelle », dans *Lo studio della Bibbia nell'Alto Medioevo, The Second International Conference on Biblical Studies in the Early Middle Ages* (Gargnano, 24-27 juin 2001), Florence, 2001, p. 260.

¹²⁶ En tant que toute première image du livre, cette initiale ou miniature sert à la fois d'ouverture visuelle au livre de la Genèse et à tout le contenu du manuscrit, ce qui explique le traitement ornemental d'envergure qui lui est réservé. Isabelle Marchesin, *L'Image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 7.

principal¹²⁷. Leur taille varie selon les ouvrages entre 5 et 8 interlignes. Les débuts des prologues et des capitules, dans le cas des bibles commentées, sont ensuite marqués par des initiales champies ou ornées, qui occupent généralement 2 à 4 interlignes de moins que les initiales historiées. Des initiales filigranées viennent ensuite indiquer les chapitres de certains livres bibliques alors que les majuscules de couleur marquent l'ouverture des versets. Finalement, des rubriques écrites à l'encre rouge viennent expliciter l'ouverture et la fermeture des livres ou de certains chapitres. Indiquons tout de suite que cette hiérarchie n'est pas universelle et que différents niveaux peuvent en être exclus selon les ouvrages¹²⁸.

À l'intérieur des bibles, l'ornement du psautier jouit d'un traitement sensiblement différent¹²⁹. Tout d'abord l'ouverture du livre n'est pas le seul lieu marqué par une initiale historiée, mais les huit psaumes principaux le sont aussi¹³⁰. Conséquemment, la hiérarchie du décor y est également distincte. Le début des psaumes « réguliers » est marqué par des initiales filigranées généralement accompagnées d'une bande d'I en marge, ou, dans des manuscrits plus somptueux, par des initiales ornées ou champies. Ces initiales sont disposées en alternance de couleur, rouge et bleu. De manière générale, les initiales des versets adoptent le niveau ornemental inférieur à celui utilisé par les initiales des psaumes. Lorsque le psaume s'ouvre par une initiale ornée, les versets sont par exemple marqués par une initiale filigranée. Finalement, chaque psaume débute et se termine par une rubrique.

En somme, dans les psautiers insérés dans une Bible, le système ornemental de celle-ci est respecté, mais ses niveaux sont réemployés différemment. Par conséquent, le psautier est le livre qui contient la plus grande densité d'ornement parmi tous ceux de la Bible. Cette concentration s'explique par la démultiplication des initiales en ouverture des psaumes et des versets. Les initiales historiées des psaumes des bibles enluminées ne se distinguent guère, en taille et en traitement, de celles présentes en ouverture des autres livres bibliques. Toutefois leur contenu est souvent plus littéral, il illustre les premiers versets du psaume et

¹²⁷ The Art Institute of Chicago, « The thirteenth Century » dans, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 30, No. 2 (Devotion and Splendor: Medieval Art at the Art Institute of Chicago), 2004, p. 42.

¹²⁸ Cette description n'est qu'un aperçu général de la hiérarchie ornementale régulière des bibles. Certains manuscrits peuvent sauter ou simplifier certains de ces niveaux. Dans les ouvrages plus modestes (Mazarine ms. 12, par exemple), alors que l'ouverture d'un verset est marquée uniquement par une majuscule de couleur, il s'agit plutôt d'une initiale ornée ou champie dans des ouvrages plus somptueux (Mazarine ms. 34).

¹²⁹ Rappelons ici, à toute fin pratique, que les psautiers placés à l'intérieur des bibles étudiées ne sont pas des psautiers *bibliques*, mais demeurent des psautiers *liturgiques* puisqu'ils observent le schéma organisationnel liturgique des psaumes en huit sous-sections principales, comme c'est le cas dans l'Office divin.

¹³⁰ Parfois dix si le psautier adopte le système d'ornementation composite

ne se limite pas à la représentation de l'auteur du livre. On peut établir que la hiérarchie du décor ornemental du psautier à l'intérieur d'une Bible est directement rattachée à celui du reste des livres, mais qu'il conserve une spécificité qui, encore une fois, s'arrime à l'organisation liturgique des psaumes. C'est principalement la concentration des divisions qui explique l'aspect visuellement plus chargé du livre des psaumes.

4.2 Bibles historiques

La Bible historique est une traduction vernaculaire en français de la Bible effectuée par Guyart des Moulins à la toute fin du XIII^e siècle¹³¹. Ce texte incorpore également un grand nombre des commentaires et de paraphrases de Pierre le Mangeur¹³². Le cas des bibles historiques est intéressant dans notre cas, dans la mesure où la traduction française implique un nouveau rapport entre le texte et l'image par le biais des initiales. De fait, le texte n'étant plus le même, les livres bibliques, tout comme les psaumes, ne débutent tout simplement pas par la même lettre, ce qui pourrait entraîner une nouvelle logique décorative dans la mesure où les enlumineurs doivent composer avec une initiale différente et ainsi revoir l'organisation des enluminures historiées selon la forme de la lettre. Toutefois, les enlumineurs de ces manuscrits ont résolu ce problème en marquant l'ouverture des livres bibliques et des psaumes non pas par une initiale, mais par une miniature. Si les initiales sont tout de même conservées, elles ne sont plus historiées, mais simplement ornées et reléguées directement sous la miniature. Notons que cette nouvelle approche, tendancielle pour l'époque, offre davantage d'espace pictural aux miniaturistes, ce qui aboutit souvent à une complexification de l'image¹³³. Le rapport entre le décor des psautiers et celui du reste des livres au sein des bibles historiques est similaire à celui qu'entretiennent le psautier et les livres bibliques dans les bibles régulières dont il a été question plus haut. L'ornement du psautier emploie la même logique visuelle et la même hiérarchie du décor que dans le reste du codex, mais il le condense. Ainsi, une miniature marque l'ouverture de chacun des psaumes principaux. Les thèmes qu'elles adoptent sont les mêmes que celle des initiales historiées des bibles et des psautiers. Une initiale ornée ou champie, souvent accompagnée d'un développement

¹³¹ Christopher de Hamel, *Une histoire des manuscrits enluminés*, Phaidon, Londres, 1994, p. 160.

¹³² John Lowden, « The "Bible Moralisée" in the Fifteenth Century and the Challenge of the "Bible Historiale" », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 68, 2005, p.73.

¹³³ Angelika Gross, « L'exégèse iconographique du terme « insipiens » du psaume 52 », dans *Réflexion Historique*, vol. 16, No. 2/3, p. 270-273.

d'antennes, suit directement la miniature et ouvre réellement le texte du psaume. Ensuite, des initiales filigranées, disposées en alternance de couleur, indiquent le début de chacun des versets. Finalement, les rubriques indiquent le début et la fin de chaque psaume.

De ce rapide survol du système ornemental du psautier des bibles historiques enluminées, on peut remarquer que les enlumineurs ne s'éloignent pas ou peu du système précédemment décrit dans le cas des psautiers des bibles. Effectivement, la principale différence est l'ajout de la miniature et le transfert des images historiées de l'initiale vers la miniature, ce qui offre une plus grande surface aux miniaturistes. Les thèmes exploités demeurent toutefois identiques.

4.3 Bréviaires

La fonction psautiers diffère grandement de celle des bréviaires. « Le premier est un recueil de psaumes, le second est le livre qui contient les formules et les prières en usage pour l'administration des sacrements, à l'exception de la confirmation et de l'ordination¹³⁴ ». Nous avons tout de même décidé de les placer dans le corpus, car le psautier compte pour une partie importante du bréviaire et il en compose souvent la première partie, directement après le calendrier lorsque celui est présent. Dans la plupart des manuscrits, les différentes sections du bréviaire se présentent comme suit :

- 1- Calendrier
- 2- Psaumes
- 3- Prières du Temporal
- 4- Prières du Sanctoral
- 5- Prière pour le commun des saints¹³⁵.

D'un point de vue du contenu et de l'usage, le bréviaire se situe donc loin du psautier, mais la raison pour laquelle nous avons conservé ces manuscrits dans le corpus est que l'ornementation du psautier y demeure indépendante. En effet, le bréviaire étant la réunion de plusieurs manuscrits liturgiques, sa décoration englobe celles des différents recueils dans lesquels il puise. Ainsi, le décor des bréviaires apparaît décousu et souffrant d'un manque apparent d'unité thématique qui empêche le développement d'une idée figurative complète

¹³⁴ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, op.cit., p. XLII.

¹³⁵ Victor Leroquais, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, tome I, Paris, 1932-1936, p. XV.

et unique traversant tout le volume¹³⁶. Au contraire, chaque partie qui le compose semble répondre à ses propres règles ornementales formant un tout distinct et cloisonné¹³⁷. Une certaine unité visuelle peut-être atteinte en unifiant le style des initiales et en utilisant les mêmes encres, mais il reste que l'unité thématique, elle, demeure visiblement secondaire et qu'elle cède le pas au maintien de l'iconographie propre aux différentes sections. Ainsi, les psautiers des bréviaires reprennent-ils la division des psaumes à partir des huit psaumes principaux souvent ornés d'initiales historiées. Les débuts de chaque psaume régulier et de chaque verset sont quant à eux soulignés par les niveaux d'ornements inférieurs que nous avons déjà souvent cités¹³⁸, ce qui permet une distinction et un repérage rapide de chaque section du texte.

Ce rapide survol des psaumes et de leur ornement au sein d'autres types de manuscrits dévoile le maintien des dynamiques visuelles mobilisées par le psautier et révèle même que le livre des psaumes conserve ses spécificités à l'intérieur d'ouvrages plus volumineux dont l'usage dépasse celui de la célébration de la liturgie des heures ou de l'étude des psaumes.

Conclusion

Le fait que l'ornement type du psautier liturgique se maintienne à l'intérieur de livres qui ne sont pas expressément conçus pour cet office nous permet d'approfondir la question de la fonction de cet ornement. Comme nous l'avons vu plus haut, la fonction première que l'on pourrait accorder à l'ornementation des psautiers est très pragmatique. Sa présence au côté des titres courants ou au début des différentes sections « doit permettre le repérage visuel dans le texte et en indiquer sa structure, grâce à la hiérarchie du décor¹³⁹ ». Ceci est particulièrement utile dans la mesure où la plupart de ces manuscrits étaient exempts de table des matières ou de foliotation : vraisemblablement l'ornement y jouait notamment le rôle de signet. Mais attention, ces observations ne nous permettent pas de déduire l'usage qui était fait des psautiers liturgiques pendant l'Office divin. Même si les psautiers liturgiques

¹³⁶ Victor Leroquais, *Ibid.* p. CXVIII.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Initiales ornées, initiales champies, initiales filigranées, majuscules de couleur, etc.

¹³⁹ Claudia Rabel, « L'enluminure : l'image dans le livre », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 51.

respectent le mode de division des psaumes selon les heures, ceci n'implique pas qu'ils étaient nécessairement utilisés lors de ce même office. Ce potentiel paradoxe face à l'usage du psautier ne fait pas consensus, mais sa justification apporte d'intéressantes pistes de compréhension de ce livre. Ainsi, puisque les psaumes sont aux fondements de la mémoire du clergé¹⁴⁰ il serait inutile pour les clercs de s'aider, lors de l'office, d'un livre dont le contenu est connu par cœur¹⁴¹. Alors à quoi servait un tel livre et quand était-il utilisé ? La réponse réside du côté de son usage pédagogique : il servait à la fois de manuel d'apprentissage de la lecture, du latin, de l'office et de l'exégèse biblique¹⁴². Cette caractéristique ne nie toutefois pas l'usage classificatoire que peut revêtir l'ornement des psautiers, tout aussi utile dans un ouvrage d'étude. Si l'ornement des psautiers permet un repérage rapide et précis et permet d'indiquer la structure du texte grâce à ses niveaux hiérarchiques, il implique forcément un lien fonctionnel entre l'ornement et le texte. Dans le cas du psautier, cette organisation du texte par l'ornement peut certainement trouver une logique symbolique dans la célébration de la liturgie. Par exemple, l'égalité du traitement des initiales des psaumes réguliers s'arrime à l'idéal monastique de la récitation des psaumes en prière continue menée simultanément à la rumination du texte¹⁴³. Cette logique conserve également son sens lorsque l'on considère l'usage didactique et pédagogique du psautier. En plus d'organiser le texte, les images invoquent un rythme qui concerne à la fois la récitation orale¹⁴⁴, mais aussi l'appropriation visuelle du livre par son possesseur ou son usager. Dans une optique d'apprentissage, la répétition des mêmes psaumes et le repérage des mêmes images associées à ces psaumes permettent aux clercs et aux novices d'incorporer l'ordre temporel de l'office¹⁴⁵. « Le psautier [...] est une horloge : par les mots et les images, il rythme le temps de la prière ¹⁴⁶ ». L'ornement du psautier dessert ainsi à la fois les fonctions pédagogiques et la logique liturgique du manuscrit. Mais ces images vont plus loin. Les représentations littérales choisies par les enlumineurs impliquent une relation texte-image

¹⁴⁰ Jacques Dubois, « Comment les moines du Moyen Âge chantaient et goutaient les Saintes Écritures », *op. cit.*, p. 278.

¹⁴¹ Jean-Baptiste Lebigue, « Le Psautier et l'ordinaire de l'Office », dans *Les carnets de L'IRHT*, [En ligne] <<https://irht.hypotheses.org/2216>>, page consultée le 14 mai 2019.

¹⁴² Isabelle Marchesin, *L'Image organum*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁴³ Jean-Claude Schmitt, « Les initiales des psaumes », dans *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Galimard, 2016, p. 325.

¹⁴⁴ Jean-Baptiste Lebigue, « Le Psautier et l'ordinaire de l'Office », *op. cit.*

¹⁴⁵ Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 326.

¹⁴⁶ *Ibid.*

intime, cruciale et effective. L'étude des initiales historiées des psaumes et leur mise en relation nous permettra d'apprécier davantage leur polysémie, mais également leurs rôles au sein du livre.

Chapitre 2 : L'insensé au regard des psaumes

Je le jure devant Dieu : le prochain névrosé profond qui croisera notre chemin, je le psychanalyserai à lui en faire crier sa mère!
- Sigmund Freud-

Manu Larcenet, *Le temps de chien : une aventure rocambolesque de Sigmund Freud.*

Le chapitre précédent nous a permis d'établir que les logiques ornementales des psaumes se maintiennent dans différents types de manuscrits, et ce malgré leurs usages et fonctions différents. À présent, il nous apparaît important d'établir quels sont les sujets et thèmes déployés par cet ornement, plus particulièrement l'ornement narratif des initiales historiées. Afin de mener une étude plus approfondie du contenu ornemental spécifique des psaumes, nous avons consulté, observé, décrit et analysé dix-sept manuscrits. Conservés pour la plupart à la Bibliothèque Mazarine et à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris, ces observations *in situ* ont permis d'établir l'ornement type de ces manuscrits des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles ainsi que d'en constater *de visu* les constances et ruptures. Les résultats de ce premier travail, même s'ils ne sauraient être globaux et exhaustifs puisqu'ils ne concernent que les manuscrits consultés, ont ensuite pu être confrontés à des relevés textuels, tels que ceux de Victor Leroquais, ou encore aux études thématiques d'Isabelle Marchesin et d'Angelika Gross. Ce travail, dans les manuscrits d'une part et dans la littérature scientifique de l'autre, nous a permis d'identifier les sujets types des initiales des psaumes principaux tout en situant chacune des initiales dans le contexte ornemental de son manuscrit. Dans un premier temps, ce chapitre présente rapidement les manuscrits consultés afin d'explicitier leur contexte de production et leur organisation interne. Nous ne retenons que l'étude du psautier dans le cas de livres plus substantiels (bibles, bibles historiques, bréviaires). Dans un deuxième temps, en nous basant sur nos consultations et sur les travaux de recherche, nous tâchons d'identifier et d'expliquer les sujets typiquement représentés dans les initiales historiées des psaumes principaux.

1. Présentation du corpus et des auteurs

1.1. Manuscrits consultés

Lors de notre séjour de recherche en automne 2017, nous avons consulté 25 manuscrits de différents types et en avons analysés les particularités ornementales. Parmi ceux-ci, une sélection a été faite afin de n'en conserver que 17. Nous avons basé cette sélection principalement sur des critères chronologiques (du XIII^e au XV^e siècle) et typologiques. La majorité est constituée de psautiers, qu'ils soient simples, commentés ou composites, mais nous comptons également des bibles, des bibles historiques et un bréviaire. Voici une rapide énumération de ces manuscrits classés d'abord par type, puis par ordre chronologique. Cette liste doit être consultée parallèlement à l'annexe A, qui propose une présentation plus étoffée de chacun des *codices* en conservant une attention particulière à la description de son système ornemental et à la hiérarchie du décor. Pour chaque manuscrit, ce catalogue fournit une série d'images permettant de saisir les logiques ornementales et les thèmes présentés dans les initiales historiées des psaumes principaux.

Psautiers

- 1) Psautier latin dit de Saint Louis et de Blanche de Castille, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Arsenal 1186, vers 1230.
- 2) Psautier latin dit de Saint Louis, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 10525, vers 1275.
- 3) Psautier latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 10435, fin du XIII^e siècle.
- 4) Psautier latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 374, début du XIV^e siècle.
- 5) Psautier latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 378, vers 1350.
- 6) Psautier double dit de Jean de Berry, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 13091, vers 1400.
- 7) Psautier Latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 376, vers 1440.
- 8) Psautier-hymnaire latin, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. Sainte-Geneviève 113, avant 1450.

Psautiers avec commentaires de Pierre Lombard

- 9) Psautier latin commenté, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 211, XIII^e siècle.
- 10) Psautier latin commenté, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 212, XIII^e siècle.

Bibles

- 11) Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 36, vers 1230.
- 12) Bible latine avec commentaires de saint Jérôme, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 13, vers 1275.
- 13) Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 12, vers 1300.
- 14) Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 34, vers 1325.

Bibles historiques

- 15) Bible historique, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, mss Sainte-Geneviève 20 et 21, entre 1320 et 1327.
- 16) Bible historique, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. Sainte-Geneviève 22, vers 1330.

Bréviaire

- 17) Bréviaire à l'usage de Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 344, Paris, fin du XV^e siècle.

1.2. Auteurs et chercheurs

Notre corpus de manuscrits ne prétend pas être exhaustif et l'objectif premier de son étude est de nous éveiller aux constances traditionnelles et aux ruptures potentielles du ou des systèmes ornementaux des psautiers aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Ce travail, pour être valide, doit donc s'ancrer dans les travaux historiques sur le sujet afin de combler les lacunes méthodologiques potentielles d'un corpus si restreint. Parmi les ouvrages essentiels, nommons d'abord le catalogue rigoureux des psautiers conservés dans les

bibliothèques publiques de France, dressé par Victor Leroquais en 1940 et 1941 ; son apport est inestimable. Dans une longue introduction, l'abbé explique tout d'abord la nature et l'évolution de ce type de manuscrit avant de décrire minutieusement le contenu des centaines de *codices* conservés dans les bibliothèques françaises. La comparaison avec les psautiers que nous avons consultés *in situ* montre que ces descriptions sont justes et précises, surtout quant aux contenus écrits (pièces itératives, hymnes, antiennes, commentaires, etc.). L'ornement est relevé fidèlement par des descriptions iconographiques succinctes et précises, suffisantes pour connaître les sujets qui sont mis en scène au sein des initiales historiées des psaumes principaux. Le travail colossal de Leroquais représente pour ainsi dire une des assises de notre étude. Cependant, une prudence s'impose face à ses descriptions d'image. En effet, son travail n'est pas celui d'un historien de l'art, mais bien celui d'un spécialiste de l'histoire des manuscrits liturgiques. Si ses identifications demeurent bonnes pour la plupart, elles ne présentent pas d'analyses iconographiques, ce qui n'était pas son objet d'étude. Notre travail, au contraire, va dans cette direction.

Afin d'aller plus loin, l'analyse iconographique que nous avons menée est largement nourrie par les travaux des historiens de l'art du Moyen Âge, en particulier ceux qui ont étudiés les images de manuscrits liturgiques. À cet égard, les angles d'approche pour appréhender ces images sont nombreux. Certains s'intéressent au psautier et à son ornement à travers le prisme de la musique. C'est le cas d'Isabelle Marchesin dont le livre *L'image organum, la représentation de la musique dans les psautiers médiévaux*, publié en 2000, offre une interprétation des images psalmiques sous un angle symbolique et explique comment ces images sont elles-mêmes musique. L'auteure a également publié de nombreux articles étudiant plus spécifiquement certaines figures musicales présentes dans les initiales historiées, comme le chanteur, les musiciens ou encore David lui-même¹⁴⁷. Cette approche offre selon nous l'avantage de maintenir les images interrogées dans le contexte musical de l'usage des psaumes, qui étaient toujours chantés. L'approche prônée par Isabelle Marchesin est des plus intéressantes à cet égard. James McKinnon, a adopté le même angle

¹⁴⁷ Isabelle Marchesin, « Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen âge : nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histriion médiéval », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 44^e année, n° 162, avril-juin 1998, p. 127-139 ; Ead., « L'émergence de la figure du chanteur dans la miniature occidentale », dans *Colloque international Musique et Arts Plastiques : La traduction d'un art par l'autre ; Principes théoriques et démarches créatrices*, 26-27 mai 2008, dir. Michèle Barbe, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 117-135

dans son article « The Late Medieval Psalter: Liturgical or Gift Book? ». Parue en 1984, son étude des images est basée sur la considération de la valeur musicale du psautier afin d'en expliquer les divisions internes¹⁴⁸.

D'autres auteurs, comme Adelaïde Bennett, ont offert une lecture plus biographique de ces images à travers l'étude de la vie et de la geste de David, ce dernier étant le protagoniste principal des initiales historiées. Le chapitre « David's Written and Pictorial Biography in a Thirteenth-Century French Psalter-Hours », écrit par Bennet en 2005, permet de comprendre les images du psautier en tant que programme, certes biographique, mais aussi didactique, moralisateur et prophylactique¹⁴⁹. De la même manière dont Adelaïde Bennett s'est intéressée à une figure spécifique, Angelika Gross a dédié quant à elle ses recherches à la compréhension de la figure de l'insensé du psaume 52. Ses nombreux articles sur le sujet, particulièrement « L'exégèse iconographique du terme "*insipiens*" du psaume 52 » écrit en 1989, permettent à la fois de questionner les tensions internes de cette figure et d'appréhender les relations qu'elle entretient avec les autres protagonistes représentés dans les psaumes, plus particulièrement David¹⁵⁰.

Certains auteurs ont levé le voile sur des sujets qui ne sont pas spécifiques à l'analyse de certaines figures, mais plutôt à l'analyse d'images associées à des psaumes. C'est le cas de Françoise Henry, dont les travaux sur les manuscrits irlandais, réalisés dans les années 1960, nourrissent notre compréhension des initiales historiées des psaumes 51 et 101¹⁵¹. C'est donc en se basant sur les travaux de ces auteurs et sur leurs analyses de figures spécifiques que nous complétons le travail de description et d'identification des thèmes contenus dans les initiales historiées.

¹⁴⁸ James McKinnon, « The Late Medieval Psalter: Liturgical or Gift Book? », dans *Musica Disciplina*, Vol. 38, (Aspect of Music in Church, Court and Town from the Thirteenth to the Fifteenth Century) 1984, p. 133-157.

¹⁴⁹ Adelaïde Bennett, « David's Written and Pictorial Biography in a Thirteenth-Century French Psalter-Hours », dans Colum Hourihane (ed.), *Between the Picture and the Word*, Princeton, University of Princeton press, 2005, p. 122-140.

¹⁵⁰ Angelika Gross, « L'exégèse iconographique du terme "*insipiens*" du psaume 52 », dans *Réflexion Historique*, vol. 16, No. 2/3, 1989, p. 265-285 ; Ead., « L'idée de la folie en texte et en image : Sébastian Brandt et l'*insipiens* », dans *Médiévales*, n°25, 1993, p. 71-91.

¹⁵¹ Françoise Henry, « Remarks on the Decoration of Three Irish Psalters », dans *Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. 61 (1960-1961), p. 23-40.

2. Thèmes et ornements types des psautiers liturgiques

L'ornementation des psautiers liturgiques de la période étudiée est caractérisée par l'homogénéité des thèmes représentés en ouverture des psaumes principaux¹⁵². Leur description, bien qu'elle puisse paraître laborieuse, est nécessaire à la compréhension de ces systèmes ornementaux ; elle doit donc précéder l'analyse approfondie de ces images. Ces descriptions sont basées sur les consultations *in situ*, quant à l'explication des thèmes, elle repose principalement sur la littérature scientifique sur le sujet. Nous traitons tout d'abord des initiales historiées qui marquent les psaumes principaux des psautiers liturgiques. Rappelons que ces psaumes correspondent au système de division liturgique du psautier en huit sections selon l'usage de l'office divin. Ainsi les psaumes 1, 26, 38, 52, 68, 80, 97 sont les premiers chantés lors des matines de chaque jour alors que le psaume 109 indique le premier des psaumes composant les vêpres¹⁵³. À ces huit psaumes principaux s'ajoutent parfois les psaumes 51 et 101, afin de créer ce qui est appelé le système « composite », qui repose sur dix psaumes principaux. Les lettrines introductives étant intimement dépendantes du texte des psaumes, en particulier des premiers versets, un aller-retour constant est nécessaire de part et d'autre de la frontière poreuse entre le texte et l'image afin de saisir le sens de cette dernière et d'en distinguer en pleine conscience les différents détails¹⁵⁴. Pour chacun de ces psaumes et à l'aide d'exemples issus des manuscrits consultés, les thèmes de ces initiales historiées se développent de la manière suivante. Les premiers versets de chaque psaume sont donnés en latin et en français selon les versions respectives de la Vulgate (*Biblia Sacra Vulgata*) et de la Nouvelle Édition de Genève (NEG1979).

¹⁵² Victor Leroquais, « La décoration du psautier », dans *Les psautiers manuscrits des bibliothèques publiques de France*, tome I, Mâcon, Protat Frères, 1940-1941, p. XCIII-XCVII.

¹⁵³ James McKinnon, « The Late Medieval Psalter: Liturgical or Gift Book? », dans *Musica Disciplina*, Vol. 38, (Aspect of Music in Church, Court and Town from the Thirteenth to the Fifteenth Century), 1984, p. 134.

¹⁵⁴ Hye-Min Lee et Maud Perez-Simon, « Relations texte/image », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar, Turnhout, Brepols (L'Atelier du médiéviste : 14), 2015, p. 291-292.

2.1. Psaume 1

1 *Beatus vir qui non abiit in consilio
impiorum et in via peccatorum non stetit
et in cathedra pestilentiae non sedit*

2 *sed in lege Domini voluntas eius et in
lege eius meditabitur die ac nocte*

1 Heureux l'homme qui ne marche pas selon le conseil des méchants, qui ne s'arrête pas sur la voie des pécheurs, et qui ne s'assied pas en compagnie des moqueurs.

2 Mais qui trouve son plaisir dans la loi de l'Éternel, et qui la médite jour et nuit !

L'initiale B accueille systématiquement le psalmiste principal, soit le roi David. Ce dernier est le plus souvent représenté avec son attribut, la harpe¹⁵⁵. C'est le cas dans 12 des 17 manuscrits étudiés. La forme de la lettre est parfois mise à profit pour isoler deux scènes. Ainsi dans le ms. Mazarine 36, peut-on voir le combat de David contre Goliath au-dessus de l'image du roi à la harpe (illustration 99). C'est aussi le cas dans le ms. Sainte-Geneviève 21 où cette fois les deux scènes sont placées l'une à côté de l'autre dans une miniature (illustration 146). Dans le ms. Mazarine 212, c'est plutôt un Christ en majesté qui est placé au-dessus du psalmiste (illustration 88). Certains manuscrits présentent d'autres scènes qui sont toujours issues de la vie du psalmiste¹⁵⁶. Le ms. Mazarine 13 illustre David décapitant Goliath (illustration 111) alors que le ms. Mazarine 376 présente David lisant un livre en plein air, une harpe placée près de lui et le regard tourné vers Dieu, qui apparaît dans les nuées (illustration 58). Dans le psautier de Saint Louis, une image de David et Bethsabée accompagne une représentation d'un roi en prière (illustration 12) alors que dans le psautier de Saint Louis et Blanche de Castille (illustration 1) David dicte un texte, fort probablement les psaumes, à un scribe et, en dessous, il semble conduire un groupe de juifs. Il apparaît, à la lumière de ces constatations, que cette toute première initiale revêt un sens particulièrement didactique en représentant systématiquement l'auteur des psaumes et en délaissant la mise en image du texte. Ainsi, le traitement ornemental et l'iconographie de cette première initiale concernent l'ensemble du livre tout en illustrant de manière littérale

¹⁵⁵ Isabelle Marchesin, *L'Image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 28.

¹⁵⁶ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits, op. cit.*, p. XCV.

le texte du premier psaume¹⁵⁷. Dès la première image, il est établi que le psautier renvoie directement à la vie de David.

2.2. Psaume 26

1 *Dominus inluminatio mea et salus mea quem timebo Dominus protector vitae meae a quo trepidabo.*

2 *Dum adpropiant super me nocentes ut edant carnes meas qui tribulant me et inimici mei ipsi infirmati sunt et ceciderunt.*

1 L'Éternel est ma lumière et mon salut : de qui aurais-je crainte ?

L'Éternel est le soutien de ma vie : de qui aurais-je peur ?

2 Quand des méchants s'avancent contre moi, pour dévorer ma chair, ce sont mes persécuteurs et mes ennemis qui chancellent et tombent.

L'initiale D illustre également le psalmiste. Trois représentations types se dégagent ici : le psalmiste pointant ses yeux de son index, l'onction de David par Samuel et David en prière. Le premier thème, présent dans cinq des manuscrits étudiés, fut visiblement inspiré aux enlumineurs par le premier verset du psaume, qui indique que Dieu est la lumière et le salut du psalmiste. Ainsi l'image de David pointant ses yeux offre-t-elle à la mise en image du texte une solution peut-être simpliste, mais efficace, puisque c'est par cet organe désigné que David reçoit la lumière et donc le salut de Dieu¹⁵⁸. Soulignons peut-être ici que dans les mss Mazarine 374 (illustration 32) et Sainte Geneviève 22 (illustration 156) c'est Dieu qui touche directement les yeux de David et qui le bénit d'un geste, ce qui souligne encore davantage la relation entre Dieu et l'illumination du roi. Le second cas de figure, l'onction royale, présent dans sept des manuscrits, s'éloigne davantage du premier verset pour illustrer un épisode plus biographique¹⁵⁹. Toujours est-il que cette onction est en soi une protection divine permettant à David de ne point craindre ses ennemis, ce qui demeure donc cohérent avec les premiers versets du psaume. Dans les manuscrits Mazarine 36 et Mazarine 12, un personnage assiste à l'onction et tient une couronne (illustrations 100 et 121). Par comparaison métaphorique, ces représentations de l'onction pourraient faire référence, par le sacrement, au couronnement des rois chrétiens. Finalement, l'onction pourrait également faire référence au salut du psalmiste à travers l'analogie du baptême

¹⁵⁷ Isabelle Marchesin, *L'Image organum*, op. cit., p. 7.

¹⁵⁸ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, op. cit., p. XCV.

¹⁵⁹ Adelaïde Bennett, « David's Written and Pictorial Biography », op. cit., p. 125-126.

chrétien¹⁶⁰. Le troisième thème représenté, celui de David en prière, est présent dans trois manuscrits, soit le psautier dit de Saint Louis (illustration 13), le ms. Mazarine 13 (illustration 112) et le ms. Sainte-Geneviève 21 (illustration 147). Enfin, deux manuscrits présentent des solutions différentes, soit le ms. Mazarine 376, où David assis sur un trône fait un geste de réception envers Dieu (illustration 59) et le ms. Sainte-Geneviève 133 (illustration 69), où le psalmiste joue de la harpe.

2.3. Psaume 38

1 *Dixi custodiam vias meas ut non delinquam in lingua mea posui ori meo custodiam cum consisteret peccator adversum me,*

1 Je disais : je veillerai sur mes voies, de peur de pécher par ma langue ; je mettrai un frein à ma bouche, tant que le méchant sera devant moi.

2 *obmutui et humiliatus sum et silui a bonis et dolor meus renovatus est.*

2 Je suis resté muet, dans le silence ; je me suis tu, quoique malheureux ; et ma douleur n'était pas moins vive.

Les sujets des décors historiés qui accompagnent ce psaume sont homogènes. Pour la grande majorité des manuscrits, soit 13 sur 17, il s'agit d'une représentation du roi David qui désigne sa bouche de son index. Il s'agit d'une référence au péché de la parole dont il est question dans le premier verset et à travers le reste du psaume¹⁶¹. Dans trois de ces manuscrits, soit les mss Mazarine 211 (illustration 79), Mazarine 212 (illustration 91) et Mazarine 36 (illustration 101), le « méchant » est incarné par un démon à qui le psalmiste désigne sa bouche. Dans certains manuscrits, le geste du psalmiste diffère légèrement. Ainsi, dans le psautier de Saint Louis et Blanche de Castille, il semble plutôt se cacher le visage avec un pan de son manteau ou avec sa main droite ouverte (illustration 3), afin de couvrir sa bouche devant le démon exactement comme le recommande le premier verset du psaume. Soulignons finalement que dans le psautier dit de Saint-Louis, ce n'est pas le

¹⁶⁰ Il s'agirait d'une référence au baptême permettant l'entrée dans l'Église. Le quatrième verset de ce psaume est à cet égard intéressant : « *unam petii a Domino hanc requiram ut inhabitem in domo Domini omnes dies vitae meae ut videam voluntatem Domini et visitem templum eius* ». La volonté d'habiter dans la demeure de l'Éternel ne pouvant être réalisée sans le baptême, la représentation de son onction royale se doublerait donc d'un sens strictement chrétien à travers la notion du premier sacrement.

¹⁶¹ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, op. cit., p. XCV.

psalmiste qui pointe sa bouche. David est plutôt représenté en train de prier dans la section supérieure de la lettrine alors que dans la section inférieure, des moines et des nonnes pointent leurs bouches (illustration 14). Le ms. Mazarine 12 offre une image un peu différente. Alors qu'il regarde le démon devant lui, David ne pointe pas sa bouche, mais pose la main sur sa joue dans un geste mélancolique (illustration 122). Finalement, le ms. Mazarine 376 montre David à genoux en prière (illustration 60). Les scènes qui accompagnent le psaume 38 demeurent ainsi majoritairement fidèles aux premiers versets du psaume en faisant référence au péché de la parole.

2.4. Psaume 52

1 *Dixit insipiens in corde suo non est Deus*

1 L'insensé dit en son cœur : il n'y a point de Dieu !

2 *corrupti sunt et abominabiles facti sunt in iniquitatibus non est qui faciat bonum*

2 Ils se sont corrompus, ils ont commis des iniquités abominables ; il n'en est aucun qui fasse le bien.

3 *Deus de caelo prospexit in filios hominum ut videat si est intellegens aut requirens Deum.*

3 Dieu, du haut des cieux, regarde les fils de l'homme, pour voir s'il y a quelqu'un qui soit intelligent, qui cherche Dieu.

Dans la vaste majorité des manuscrits consultés, soit 15 sur 17, l'initiale D de ce psaume accueille un insensé, homme souvent vêtu d'une simple tunique ou à demi nu et pieds nus¹⁶². Il porte le plus souvent ses attributs, soit un bâton ou une marotte (12 occurrences) et un objet sphérique (8 occurrences) parfois identifiés comme un pain ou un fromage¹⁶³. L'insensé est parfois placé en relation avec d'autres personnages. En premier lieu il peut interagir avec le démon, comme c'est le cas dans le psautier de Saint Louis et Blanche de Castille (illustration 5) et dans les mss Mazarine 36 (illustration 103) et Mazarine 12 (illustration 125). Ensuite il peut être placé en relation avec un roi, David¹⁶⁴, comme dans les initiales des mss Mazarine 376 (illustration 61) et Mazarine 211 (illustration 80).

¹⁶² Angelika Gross, « L'exégèse iconographique du terme "*insipiens*" du psaume 52 », *op. cit.*, p. 267.

¹⁶³ D. J. Gifford, « Iconographical Notes towards a Definition of the Medieval Fool », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vo. 3, 1974, p. 336.

¹⁶⁴ Adelaïde Bennett, « David's Written and Pictorial Biography », *op. cit.*, p. 125-126.

Quelquefois, l'insensé reprend même les attributs du roi et on le retrouve alors assis sur un trône comme c'est le cas dans le psautier de Saint Louis et Blanche de Castille (illustration 5) et le ms. Mazarine 12 (illustration 125). Dans deux manuscrits, ce sont des représentations de suicidés qui occupent l'initiale. Dans le ms. Mazarine 34 (illustration 138), l'insensé se plante une épée dans le ventre alors que dans le ms. Mazarine 212 (illustration 92) c'est à l'aide d'un arc à flèche que l'insensé se suicide sous le regard d'une femme en armure portant lance et bouclier, qui est potentiellement une représentation de l'Église. Dans le psautier de Saint Louis, l'initiale comporte deux scènes : alors qu'en haut un roi (David) prie Dieu en majesté, deux hommes presque nus se battent au corps à corps (illustration 15). Leurs cheveux frisés hirsutes rappellent les représentations des combats moraux entre l'impatience et la colère¹⁶⁵. Soulignons également l'image du ms. Sainte-Geneviève 21 qui présente une miniature dans laquelle l'insensé est représenté isolé, à la droite d'un groupe d'hommes qui semblent discuter en le désignant et qui donnent l'impression de l'exclure (illustration 149). Il apparaît, à la lumière de ces illustrations, que cette figure jouit d'un traitement atypique offrant une image plus ouverte et complexe. C'est cette caractéristique que nous proposons d'étudier plus en détail.

2.5. Psaume 68

1 *Salvum me fac Deus quoniam
intraverunt aquae usque ad animam
meam*

2 *infixus sum in limum profundum et non
est substantia veni in altitudines maris et
tempestas demersit me*

3 *laboravi clamans raucae factae sunt
fauces meae defecerunt oculi mei dum
spero in Deum meum*

1 Sauve-moi, ô Dieu car les eaux
menacent ma vie.

2 J'enfonce dans la boue, sans pouvoir
me tenir ; je suis tombé dans un gouffre,
et les eaux m'inondent.

3 Je m'épuise à crier, mon gosier se
dessèche, mes yeux se consomment, tandis
que je regarde vers mon Dieu.

Dans ce cas précis, les enlumineurs tirent profit de la forme de l'initiale S pour séparer en deux l'image. Afin d'illustrer la détresse du psalmiste en relation avec les eaux du désespoir

¹⁶⁵ Kathleen M Openshaw, « Weapons in the Daily Battle : Images of the Conquest of Evil in the Early Medieval Psalter », *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 1, mars 1993, p. 21-24.

qui envahissent son âme, tel que l'énonce le psaume, tous les manuscrits consultés présentent le roi David partiellement immergé dans l'eau, levant le regard ou les bras vers le ciel où est représenté, sortant des nuées, le visage de Dieu¹⁶⁶. Le corps de la lettre S divise le ciel et l'eau, mais nous concevons tout de même qu'il s'agit de la même scène qui est simplement scindée afin de distinguer les mondes céleste et terrestre. Le plus souvent, le roi est représenté nu et sa nudité est partiellement cachée par les flots. Plusieurs variations caractérisent la position du psalmiste. Ainsi, il est parfois debout dans l'eau, d'autres fois accroupi ou encore couché comme s'il flottait. Deux manuscrits offrent des variations dignes de mention, soit le ms. Latin 10435 de la BnF, où David est placé dans une barque dans la section du bas alors que dans la section du haut Dieu crée les animaux, et le ms. Mazarine 34, où David semble se débattre avec l'eau qu'il empoigne. Finalement, notons que dans le psautier de Jean de Berry (illustration 53) ainsi que dans les mss Sainte-Geneviève 21 (illustration 150) et 22 (illustration 159), la scène n'est pas scindée en deux car elle s'inscrit dans une miniature et non dans le corps de la lettre S.

2.6. Psaume 80

1 *Exultate Deo adiutori nostro iubilate Deo Iacob*

2 *sumite psalmum et date tympanum psalterium iucundum cum cithara*

3 *bucinate in neomenia tuba in insigni die sollemnitatis nostrae*

1 Chantez avec allégresse à Dieu, notre force ! Poussez des cris de joie vers le Dieu de Jacob !

2 Entonnez des cantiques, faites résonner le tambourin, la harpe mélodieuse et le luth !

3 Sonnez de la trompette à la nouvelle lune, à la pleine lune, au jour de notre fête !

Probablement pour illustrer l'invitation de la célébration solennelle de l'allégresse de Dieu exprimée dans le psaume, on trouve dans 14 des manuscrits consultés une représentation de David chantant des hymnes en s'accompagnant au *tintinabulum*¹⁶⁷. Il est assis et

¹⁶⁶ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, op. cit., p. XCV.

¹⁶⁷ *Ibid.*

actionne les clochettes à l'aide de deux marteaux qu'il tient dans chacune de ses mains. Parfois d'autres instruments sont représentés¹⁶⁸. C'est le cas dans le ms. Mazarine 12 (illustration 127), dans lequel l'initiale E offre une scène double où David joue de la harpe en haut alors qu'en bas un homme joue de la trompette, tel qu'indiqué dans le troisième verset du psaume. Le *tintinabulum* demeure représenté par une série de clochettes, mais il n'est simplement pas actionné. Dans le psautier de Saint Louis, le psalmiste est représenté à genoux, en prière, mais il est toutefois entouré d'instruments de musique tels que la harpe, le luth et le *tintinabulum*. Dans le ms. Latin 10435 de la BnF, la représentation de David au carillon partage l'espace pictural avec Dieu qui crée Adam, dans la section supérieure de l'initiale. L'initiale du psaume 80 rappelle donc le triple statut de David, à la fois roi, musicien et prophète¹⁶⁹.

2.7. Psaume 97

1 *Cantate Domino canticum novum
quoniam mirabilia fecit salvavit sibi
dextera eius et brachium sanctum eius*

2 *notum fecit Dominus salutare suum in
conspectu gentium revelavit iustitiam
suam*

1 Chantez à l'Éternel un cantique
nouveau ! Car il a fait des prodiges.
Sa droite et son bras saint lui sont venus
en aide.

2 L'Éternel a manifesté son salut, il a
révélé sa justice aux yeux des nations.

Pour la seconde fois dans les initiales historiées du programme des psautiers liturgiques enluminés, David n'est pas représenté en ouverture de ce psaume. Ici le chant, explicitement désigné par le premier verset, est mis en image par l'entremise de chantres chantant devant un lutrin¹⁷⁰. Les représentations de ce sujet, présent dans 16 des 17 manuscrits étudiés, sont très homogènes : les chantres sont toujours placés à gauche devant un lutrin sur lequel est ouvert un livre. On peut parfois presque apprécier le détail des écritures dans les pages ouvertes de ce dernier¹⁷¹. À cet égard, les mss Mazarine 36

¹⁶⁸ Isabelle Marchesin, « Les images musicales occidentales aux VIIIe et IXe siècles : une exégèse visuelle », dans *Lo studio della Bibbia nell'Alto Medioevo, The Second International Conference on Biblical Studies in the Early Middle Ages* (Gargano, 24-27 juin 2001), Florence, 2001, p. 262-263.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 263.

¹⁷⁰ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, *op. cit.*, p. XCV.

¹⁷¹ Ces images très précises témoignent de l'évolution du format des livres de chant liturgique. M. Huglo, *Les livres de chant liturgiques*, Turnhout, Brepols, 1988, p. 92-93.

(illustration 106) et Sainte-Geneviève 22 (illustration 161) relèvent un niveau de détail fascinant qui nous permettent de lire le texte que chantent les chantres. Il s'agit dans les deux cas des premiers mots du psaume 97. Le plus souvent, on compte deux ou trois chantres, mais leur nombre peut monter jusqu'à cinq¹⁷². Souvent, le chantre situé le plus près du lutrin touche le livre, probablement pour suivre de son doigt et désigner la partition musicale à suivre. Dans le psautier de Jean de Berry (illustration 55) et celui de Saint Louis et Blanche de Castille (illustration 8), les chantres et leur lutrin sont placés devant un autel. Le ms. Mazarine 376 (illustration 64) offre une composition intéressante dans laquelle on peut voir un homme insérer sa main dans une ouverture pratiquée dans le lutrin, comme s'il s'agissait d'un tabernacle. Notons que seul le ms. Mazarine 12 n'adopte pas cette formule. On y voit plutôt David, seul, jouant de l'orgue (illustration 129). Le décor historié de ces initiales est intéressant dans la mesure où il met en image non seulement le texte, mais aussi la scène de chant qui se déroule tous les jours lors de la récitation des psaumes, en insistant sur le rôle des chantres dans la liturgie¹⁷³.

2.8. Psaume 109

1 *Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis donec ponam inimicos tuos scabillum pedum tuorum*

2 *virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion dominare in medio inimicorum tuorum*

1 Parole de l'Éternel à mon Seigneur :
Assieds-toi à ma droite, jusqu'à ce que je fasse de tes ennemis ton marchepied.

2 L'Éternel étendra de Sion le sceptre de ta puissance :
Domine au milieu de tes ennemis !

Dans tous les manuscrits consultés, l'initiale du psaume 109 se dote toujours d'une image de la Trinité (13 occurrences) ou d'une binité¹⁷⁴ (4 occurrences). Les représentations trinitaires emploient toutes le même format dans lequel le Père et le Fils sont représentés assis alors qu'une colombe est placée entre eux. Selon V. Leroquais, cette représentation

¹⁷² Isabelle Marchesin, « L'émergence de la figure du chantre dans la miniature occidentale », *op. cit.*, p. 117.

¹⁷³ Isabelle Marchesin, *L'Image organum. op. cit.*, p. 23.

¹⁷⁴ « Groupement de figures de deux des trois Personnes de la Trinité. Il s'agit le plus souvent de Binités du Père et du Fils ». Tel que défini par François Boespflug, *Dieu et ses images, une histoire de l'Éternel dans l'art*, Montrouge, Bayard, 2011, p. 510.

est en complète logique avec le premier verset du psaume¹⁷⁵. Toutefois, puisqu'il n'y a pas de mention du Saint-Esprit, le choix de représenter une binité nous apparaît plus logique et fidèle au texte. Parfois, les enlumineurs ont été encore plus explicites en représentant le Père désignant réellement au Fils la place à sa droite, comme on peut le constater dans les mss Mazarine 212 (illustration 96) et Sainte-Geneviève 22 (illustration 153). Dans d'autres *codices*, le Père semble inviter le Fils à s'asseoir à sa droite en prenant sa main, comme c'est le cas pour les mss Mazarine 376 (illustration 65), et 36 (illustration 107). Dans plusieurs des manuscrits du corpus, les entités Père et Fils sont absolument identiques et il faut donc s'en remettre au texte du psaume pour déduire que le Fils est assis à la droite du Père. Dans cette initiale, dernière du cycle iconographique du psautier, les enlumineurs délaissent donc la thématique davidique pour adopter un thème christologique¹⁷⁶. Par une sorte de glissement typologique, cette initiale permet à la figure davidique d'accomplir son rôle de prophète en préfigurant le Christ, ce qui dote l'ornement du psautier d'une profonde lecture messianique¹⁷⁷.

2.9. Psaumes 51 et 101

Les initiales historiées des psaumes 51 et 101 sont bien moins fréquentes que celles des huit psaumes principaux, car elles n'apparaissent que dans les psautiers adoptant le système ornemental composite. En effet, les psaumes 51 et 101 ne relèvent pas de la division liturgique des psaumes, mais d'un mode de division arithmétique des psaumes en trois parties égales, selon lequel les psaumes 1, 51 et 101 étaient enlumines¹⁷⁸. Il n'est donc pas surprenant de constater que les initiales de ces deux psaumes sont traitées de manière moins systématique dans des psautiers liturgiques. Dans le présent corpus, seuls trois manuscrits adoptent le système composite. Il s'agit du psautier de Saint Louis et Blanche de Castille et les mss Mazarine 12 et 34. Deux psautiers présentent également une anomalie, soit les mss Mazarine 36 et 378, qui distinguent l'initiale du psaume 51 sans accorder de traitement particulier au psaume 101.

¹⁷⁵ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, *op. cit.*, p. XCVI.

¹⁷⁶ Adelaïde Bennett, « David's Written and Pictorial Biography », *op. cit.*, p. 125.

¹⁷⁷ Isabelle Marchesin, « Les images musicales occidentales aux VIIIe et IXe siècles », *op. cit.*, p. 263.

¹⁷⁸ James McKinnon, « The Late Medieval Psalter : Liturgical or Gift Book? », *op. cit.*, p. 135.

Psaume 51

1 *Quid gloriatur in malitia qui potens est iniquitate*

2 *tota die iniustitiam cogitavit lingua tua sicut novacula acuta fecisti dolum*

1 Pourquoi te glorifies-tu de ta méchanceté, tyran ? La bonté de Dieu subsiste toujours.

2 Ta langue n'invente que malice, comme un rasoir affilé, fourbe que tu es !

Dans les trois psautiers respectant le système composite, soit le psautier de Saint Louis et Blanche de Castille (illustration 4) et les mss Mazarine 12 (illustration 123) et Mazarine 34 (illustration 137), l'initiale Q du psaume 51 illustre le combat de David contre Goliath. Une telle représentation est par ailleurs fréquente dans les psautiers adoptant le système composite¹⁷⁹ et dans les psautiers irlandais tripartites¹⁸⁰. Ces initiales occupent le même nombre d'interlignes que les autres initiales historiées dans chacun de ces manuscrits. Leur ornement est donc traité avec autant d'importance que celui des huit psaumes principaux. Selon Françoise Henry, la représentation du combat de David et Goliath à cet endroit précis s'expliquerait par le fait que le psaume 51 est le premier d'une série de psaumes étroitement liés à des évènements de la vie du psalmiste¹⁸¹. Cet épisode biographique marquerait ainsi l'ouverture d'un cycle davidique.

Le ms. Mazarine 378 se distingue des précédents pour deux raisons. Tout d'abord, ce manuscrit ne respecte que partiellement le mode de division composite du psautier. Ensuite, l'initiale historiée (illustration 43) présente David sur son trône recevant la visite de deux hommes en discussion, comme si le roi s'adonnait à un jugement. Ce sujet ne correspond pas à la tradition picturale associée au psaume 51. Le ms. Mazarine 36 pose un problème similaire en accordant la seule initiale champie du psautier au psaume 51 (illustration 102) alors que le psaume 101 ne jouit d'aucune distinction ornementale. Dans un cas comme dans l'autre, nous nous expliquons mal ces variantes.

¹⁷⁹ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, op. cit., p. XCVII.

¹⁸⁰ Françoise Henry, « Remarks on the Decoration of Three Irish Psalters », dans *Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. 61 (1960-1961), p. 29.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

Psaume 101

1 *Domine exaudi orationem meam et clamor meus ad te veniat*

1 Eternel, écoute ma prière, et que mon cri parvienne jusqu'à toi !

2 *non avertas faciem tuam a me in quacumque die tribulor inclina ad me aurem tuam in quacumque die invocavero te velociter exaudi me*

2 Ne me cache pas ta face au jour de ma détresse ! Incline vers moi ton oreille quand je crie ! Hâte-toi de m'exaucer !

Tout comme celle du psaume 51, l'initiale du psaume 101 ne reçoit la plupart du temps aucun traitement particulier. Seuls trois des manuscrits consultés en tiennent compte. Les mss Mazarine 12 et 34 (illustration 143) illustrent tous deux David à genoux devant un autel. Le psautier de Saint Louis et Blanche de Castille (illustration 9) montre plutôt une femme, peut-être la commanditaire, Blanche de Castille, dans cette même position de prière devant un autel. Cette solution visuelle, fréquente dans les psautiers de ce type¹⁸², est une référence textuelle directe au premier verset du psaume¹⁸³.

La présence d'initiales historiées aux psaumes 51 et 101, si elle fournit des images supplémentaires à certains manuscrits, vient également changer le rythme qu'imposent ces images en condensant l'ornement à deux endroits précis. On le constate rapidement en regardant les folios 121v (illustration 123) et 126 (illustration 128) du ms. Mazarine 12, ou encore les folios 202 (illustration 136) et 207 (illustration 141) du ms. Mazarine 34. Ces quatre folios ont la particularité de contenir chacun deux initiales historiées.

2.10. Logique globale des initiales historiées.

Deux constats se dégagent de la description des manuscrits et des initiales historiées. Tout d'abord, les sujets qu'elles adoptent sont intimement liés aux textes qu'elles accompagnent et, conséquemment, ces images font preuve d'une grande homogénéité.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits, op. cit.*, p. XCVIII.

Comme il a été conclu dans le chapitre 1, ces caractéristiques desservent les fonctions didactique et liturgique du psautier. Effectivement, la mise en image du texte par l'initiale peut certainement trouver un sens dans la célébration de la liturgie. Nous pouvons penser à cet égard à l'initiale explicite du psaume 97 qui représente les chantres au lutrin, figurant dans l'image le déroulement du rituel de la liturgie des heures. Ainsi, les images participent à la performance liturgique en rendant visible l'effet escompté du rituel,¹⁸⁴ car en même temps qu'il est lu, le texte est vu¹⁸⁵. De la même manière, l'homogénéité des sujets, largement dominés par la figure du roi David qui s'impose comme thème principal, dessert l'usage didactique et pédagogique du psautier en offrant par l'image un modèle de rectitude¹⁸⁶.

Ceci dit, les images médiévales, même dans les manuscrits, ne sont pas directement soumises à un rôle prescrit par le rituel¹⁸⁷. Elles fonctionnent également sous le régime du sensible et de l'imagination¹⁸⁸. Il en va de même pour le texte des psaumes. Albert le Grand, dans le *De voce* (vers 1250), précise que les mots entendus amorcent et impriment des images dans la mémoire de l'auditeur à partir desquelles l'imagination va travailler¹⁸⁹. De cette façon, avec l'action conjointe du texte chanté, l'initiale du psaume 97 permet aux moines de se projeter et de s'impliquer dans cette initiale qui met en image à la fois leurs personnes et leurs actions. Selon cette même logique, l'image rend aussi explicite la relation entre le moine et la figure de David, représentée dans les psaumes 1, 26, 38, 51, 68, 80 et 101 : à l'instar du psalmiste, à qui ils empruntent les mots, ils louent le seigneur ou encore implorent sa protection afin d'échapper à la tentation ou de vaincre le mal¹⁹⁰. Les images des initiales historiées réaffirment ainsi le statut prophétique du roi David et en font un véhicule de la morale chrétienne. Cette logique est complétée par l'initiale associée au

¹⁸⁴ Pascal Collomb et Pascale Rihouet, « Liturgie et images processionnelles », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar, Turnhout, Brepols (L'Atelier du médiéviste, 14), 2015, p. 145.

¹⁸⁵ Claudia Rabel « L'enluminure : l'image dans le livre », *Les images dans l'Occident médiéval, op. cit.*, p. 52.

¹⁸⁶ Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen-Âge*. Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 48.

¹⁸⁷ Pascal Collomb et Pascale Rihouet, « Liturgie et images processionnelles », *Les images dans l'Occident médiéval, op. cit.*, p. 145.

¹⁸⁸ Jean-Claude Schmitt, « Entrer dans l'image », dans *Le corps des images. Essais sur la culture matérielle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 362.

¹⁸⁹ Albert le Grand, cité par Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature au Moyen Âge, les figurations du fou musicien dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XV^e siècles)*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 237.

¹⁹⁰ Jean-Claude Schmitt, « Les initiales des psaumes », dans *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Galimard, 2016, p. 325.

psaume 109. En concluant la série d'initiales historiées par un thème christologique, cette image permet à la figure de David d'accomplir son rôle prophétique et souligne le sens largement messianique des psaumes¹⁹¹. Toutefois, les images du psautier ne représentent pas uniquement des modèles de rectitude. Effectivement, une initiale semble échapper aux logiques décrites plus haut, celle du psaume 52, qui représente un *insipiens*, un insensé, qui refuse d'accepter Dieu en son cœur. Comment alors expliquer, dans une série d'images-modèles, l'apparent illogisme de cette figure et, surtout, que représente réellement l'*insipiens* ?

3. L'insensé envers et contre tous

Avant d'aller plus loin dans l'analyse formelle et figurative, il nous apparaît nécessaire de prendre le temps d'expliquer en quoi l'*insipiens* se distingue et s'associe aux autres figures du psautier en tant que sujet. Voyons comment ce personnage constitue un modèle culturel du Moyen Âge et quelles inflexions morales, sociales et théologiques sa présence et sa parole induisent dans l'esprit des lecteurs, clercs, croyants ou enlumineurs.

3.1. Folie naturelle et folie artificielle

Si les liens entre folie et immoralité ont toujours été présents dans la théologie médiévale, c'est à partir du XIII^e siècle qu'ils ont été particulièrement traités, d'abord de manière indirecte par Albert le Grand (vers 1250), puis plus rigoureusement par Thomas d'Aquin dans la Somme théologique (vers 1260). Dans son œuvre, ce dernier a abordé le sujet sous un angle strictement moral et spirituel. La finesse du vocabulaire qu'il emploie témoigne de l'existence d'une gradation dans la folie et, surtout, d'une distinction entre ce que l'on pourrait nommer la folie « naturelle » et la folie « artificielle »¹⁹². Il décrit ainsi la folie naturelle.

¹⁹¹ Isabelle Marchesin, « Les images musicales occidentales aux VIII^e et IX^e siècles : une exégèse visuelle », *op. cit.*, p. 263.

¹⁹² Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècle*, Paris, le Léopard d'or, 1991, p. 69.

Au sujet des fous et des déments, il faut distinguer. Certains sont dans cet état depuis leur naissance [...]. Il y en a d'autres qui, après avoir été sains d'esprit, sont tombés dans la folie [...]. Certains sont fous ou déments depuis leur naissance, mais ont des intervalles lucides [...]. D'autres enfin, même s'ils ne sont pas absolument sains d'esprit, ont cependant assez de raison pour pouvoir penser à leur salut [...]¹⁹³.

Dans ce type de folie, une tare naturelle empêche le fou d'accéder à la sagesse. Cette folie « naturelle » est d'ailleurs décrite à l'aide de termes médicaux exempts de connotation morale (*frenesis, mania, melancholia, lethargia*)¹⁹⁴. Ce type de déficient mental (*alienatio mentis*) n'est ni libre de ses actions ni pourvu du sens du jugement¹⁹⁵. Selon Thomas d'Aquin, « si [...] la cause est naturelle, comme lorsque c'est par maladie [...] l'acte est rendu complètement involontaire, et par conséquent complètement exempt du péché »¹⁹⁶. Le discours théologique s'applique pour ainsi dire à définir le degré d'intentionnalité et de responsabilité dans l'acte du péché. La liberté de choix, qui est en fait la liberté de procéder au juste choix, « est un don divin accordé à la créature mais retiré aux mauvais ¹⁹⁷ ». Ainsi, l'aliénation mentale tombe dans le régime de la faute, de l'impureté, voire du péché si elle est le fruit d'une disparition de la raison et de la liberté de choix par le biais de passions. Cet état d'esprit est traduit par des termes renvoyant plus directement à la folie « morale » tels que *amentia, insania, stultitia, fatuitas, dementia, insipientia*¹⁹⁸. Mouvements de l'âme, les passions ne sont pas un mal en soi, mais « elles méritent le blâme quand elles s'appliquent à quelque chose de mauvais »¹⁹⁹. L'enjeu moral relève donc de la cause derrière la passion et, surtout, de l'intentionnalité de celle-ci ; « l'intention mue par la volonté et la conscience détermine le critère moral de la folie artificielle »²⁰⁰. L'*insipiens* du psaume 52 s'inscrit dans la folie volontaire et artificielle en niant l'existence de Dieu en toute connaissance et responsabilité de ses actes ; il commet ainsi l'un des plus graves

¹⁹³ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Paris, Le Cerf, t. 4, p. 513.

¹⁹⁴ Martine Clouzot, *Musique, folie et nature*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁹⁵ Jean Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge : XIIe-XIIIe siècles*. Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 7.

¹⁹⁶ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, *op. cit.*, t. 2 p. 499.

¹⁹⁷ Alain Boureau, *Satan hérétique*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 90.

¹⁹⁸ Jean Marie Fritz, *Le discours du fou*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹⁹ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, *op. cit.*, t. 3, p. 260.

²⁰⁰ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, *op. cit.*, p. 237.

péchés. L'insensé affirme même son choix en le formulant « en son cœur » : *Dixit insipiens in corde suo non est Deus.*

La notion de « cœur » est capitale dans la pensée médiévale. Il apparaît en effet comme le siège des aspects valorisés de la personne humaine, c'est-à-dire sa composante la plus spirituelle, mais aussi la plus intime²⁰¹. Par sa parole « en son cœur », l'insensé nie Dieu et en niant Dieu il rejette la forme spirituelle la plus élevée de l'être et de l'âme. Il ne devient pas pour autant un animal ou un aliéné, car ceux-ci n'ont pas le libre arbitre nécessaire pour mobiliser la puissance proprement humaine « de ne pas » faire exister Dieu. L'*insipiens* reste donc l'humain qui s'exclut lui-même de la création, un choix social et religieux exprimé par la négation de Dieu²⁰². La question de l'intentionnalité est donc de toute première importance afin de saisir la portée du discours de l'insensé. Si les développements formels de l'image de l'insensé semblent au premier regard rendre compte d'un insensé aberrant, perdu et inoffensif, le caractère littéral des images alimente plutôt la compréhension d'un fou potentiellement dangereux parce que sciemment contre Dieu.

3.2. Combat des vices et des vertus

La disposition de l'insensé dans le psautier, aux côtés du roi David, permet de créer une confrontation effective qui n'est pas sans rappeler le combat des vices et des vertus. À l'époque carolingienne, Alcuin reprend la *Psychomachie* du poète Prudence (348 – 415) et décrit le combat entre les figures allégoriques des vertus et des vices. Le poème initial de Prudence comprend 7 couples en opposition²⁰³. Bien que la folie ne fasse pas initialement partie de ces personnifications, il est intéressant de noter que dès le XII^e siècle, et peut être surtout au XIII^e siècle, des mutations apparaissent et interviennent dans la classification des vertus et des vices. Ainsi certaines oppositions disparaissent au profit de nouveaux couples allégoriques tels ceux d'Obéissance et Rébellion, Force et Lâcheté et Folie et Prudence (ou Sagesse). Folie se taille donc une place du côté des mauvais soldats de la *Psychomachie* et

²⁰¹ Anita Guerreau-Jalabert, « 'Aimer de fin cuer'. Le cœur dans la thématique courtoise », dans *Il cuore – The Heart, Micrologus*, 11 (2003), p. 359.

²⁰² Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature, op. cit.*, p. 238.

²⁰³ Foi contre Idolâtrie, Chasteté contre Luxure, Patience contre Colère, Humilité contre Orgueil Tempérance contre Débauche, Charité contre Avarice, et Concorde contre Discorde. Maurice Lavarenne, *Prudence – Psychomachie*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1933, p. 53.

s'intègre à ces « dualités qui se partagent la souveraineté de l'âme humaine »²⁰⁴. Si ces changements témoignent de l'évolution des conceptions de l'époque, ils affirment également le rôle de la folie dans le discours moralisateur du XIII^e siècle²⁰⁵. Les images médiévales de ce combat sont pour la plupart relativement homogènes. Alors que l'allégorie vertueuse est représentée en tant que vierge guerrière, debout, droite et soigneusement vêtue, Folie adopte toujours des traits négligés. Ses cheveux, le plus souvent hirsutes, et son vêtement tombant lui donnent un aspect désordonné, voire délirant. Sa posture est généralement assez dynamique : on la voit penchée ou encore tordue alors qu'elle avance en tournant la tête vers l'arrière, ce qui témoigne de son côté instable. Bien qu'elle soit bien distincte du contenu initial du poème chanté par Prudence²⁰⁶,

l'iconographie de ce combat allégorique a eu une certaine influence sur celle de l'insensé, comme en témoigne l'enluminure du psaume 52 du psautier de Saint Louis.



Figure 1. Initiale D du psaume 52. f. 151v, psautier latin dit de Saint Louis, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 10525, vers 1275. Source www.gallica.bnf.fr.

²⁰⁴ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 39.

²⁰⁵ Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge*, op. cit., p. 60.

²⁰⁶ Maurice Lavarenne, *Prudence – Psychomachie*, op. cit., p. 77.

Deux scènes superposées occupent la lettre. La scène du haut présente un roi agenouillé qui contemple le Christ en majesté alors que la scène inférieure comporte deux personnages qui luttent l'un contre l'autre avec fougue, les bras entremêlés. Les deux scènes s'opposent entièrement. L'immobilité et la sérénité des personnages du haut contrastent avec le mouvement et la violence qui animent les protagonistes du bas. Cette distinction est rehaussée formellement par des alternances de couleur. Ainsi les vêtements du roi et du Christ sont soigneusement drapés et leurs couleurs sont apparentées, alors que les déshabillés des lutteurs sont vivement contrastés, ce qui accentue leur antagonisme²⁰⁷. Cette initiale offre une reprise originale du combat allégorique où le combat des lutteurs représente la Folie alors que le roi et la vision du Christ incarnent Sagesse et Prudence. Dans le cadre précis de ce psautier royal, un parallèle s'établit entre les vertus du roi David et celles de Saint Louis, qui se les approprie²⁰⁸. Dans un cadre plus global, cette enluminure montre que l'initiale du psaume 52 offre un lieu tout indiqué pour imager le cisaillement moral entre les figures exemplaires et celles de contre-exemple. Le binôme insensé-David devient le vecteur visuel de la didactique des vices et des vertus, de la sagesse et de la folie²⁰⁹.

3.3. La parole insensée

Bien qu'ils présentent des comportements moraux a priori antagoniques, ou peut-être justement parce qu'ils sont si contraires l'un à l'autre, l'*insipiens* et David deviennent complémentaires et inséparables. Cependant, la relation entre le psalmiste et l'insensé ne saurait s'expliquer par une distinction manichéenne entre sagesse et folie, car les liens qui unissent les deux figures sont complexes et ambivalents. Tout d'abord, rappelons-nous que David lui-même a été un fou « artificiel ». Par peur du roi de Gat, Achis, il imite le dément²¹⁰. Bien que sa folie soit volontaire, elle n'est en rien équivalente en gravité à celle de l'insensé, car le simulacre du psalmiste n'est pas motivé par de mauvaises intentions et, surtout, il ne l'amène pas à nier Dieu. Néanmoins, une ressemblance paradoxale voit le jour

²⁰⁷ Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge*, op. cit., p. 61.

²⁰⁸ Comme le propose Muriel Laharie dans une étude poussée du contexte de réalisation de ce psautier, cette image devrait aussi être mise en rapport avec les politiques d'arbitrage de Saint Louis. Le roi se fait en effet représenter dans son propre psautier comme celui qui s'oppose aux conflits et aux combats et comme le roi qui travaille le plus à la paix entre ses sujets. Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge*, Ibid. p. 61.

²⁰⁹ Martine Clouzot, *Musique, nature et folie*, op. cit., p. 243.

²¹⁰ 1 Samuel 21, 10-14.

entre les deux figures lorsque l'on considère David comme ayant déjà « contenu » la folie²¹¹. Ce paradoxe est fortement alimenté par la parole qu'octroie le psaume 52 à l'insensé. Selon le premier verset du psaume « *Dixit insipiens in corde suo non est Deus* » c'est l'insensé qui dit lui-même en son cœur « Dieu n'est pas ». Cependant ces mots proviennent de David qui les a initialement composés. Plus encore, ils ont logiquement été dictés par Dieu à David et c'est sous l'inspiration divine que le psalmiste les mit en musique. L'insensé n'est donc pas l'auteur des mots blasphématoires qu'il profère. Alors que le psaume et le chant sont d'inspiration céleste, il se fait le médium de paroles impies qui sont pour autant issues de l'autorité divine. Au lieu de célébrer la bonté de Dieu, il acclame plutôt son absence et en vient ainsi à nier la Création. La parole de Dieu, le Verbe, est la puissance créatrice qui sculpte le monde et façonne l'homme. L'homme lui-même porte la trace de cette création puisque c'est en lui que Dieu a déposé le don de la parole, un don qui lui a permis de nommer et de dominer les animaux, mais aussi de louer Dieu. L'insensé anéantit cette puissance et choisit de ne pas reconnaître le créateur. Il inverse ainsi le pouvoir et le sens de la parole, pour nier Dieu par le don de Dieu²¹². Par cette action, il se place en complète opposition avec David, apologiste de Dieu par excellence. Mais n'oublions pas que c'est David qui a placé ces mots dans la bouche de l'insensé. Qui donc est l'instigateur de cette folie ; l'insensé ou David²¹³ ? « Il n'est si grande folie que de sage homme ».

Conclusion

La figure de l'*insipiens* contient en elle-même des jeux d'opposition et d'inversions qui prennent sens lorsqu'on la place dans le contexte des images du psautier. À l'instar des autres initiales, elle provoque et mobilise des procédés mnésiques chez le lecteur-observateur. Tout d'abord, les mots de l'insensé, par la négation de l'existence de Dieu, provoquent un trouble certain dans l'esprit de l'auditeur et produisent inévitablement la création d'images mentales issues de sa mémoire²¹⁴. L'*insipiens*, par sa parole, met en

²¹¹ Martine Clouzot, *Musique, nature et folie*, op. cit., p. 234.

²¹² *Ibid.*, p. 224.

²¹³ *Ibid.*, p. 235.

²¹⁴ Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 111.

branle un discours blasphématoire et désobéissant qui, dans la mémoire collective chrétienne, est placé en parallèle avec la désobéissance originelle d'Adam²¹⁵. La lecture du psaume 52 crée ainsi une faille dans l'alliance entre Dieu et les hommes, car le lecteur, en lisant ces mots, se rappelle le souvenir du péché originel et « en en ravivant la réminiscence [...] blesse non seulement Dieu, mais aussi l'être humain ²¹⁶». La parole de l'insensé, par la violence qu'elle renferme, induit un mouvement de l'âme du lecteur suffisamment puissant pour produire des modifications de jugement, de perception et, surtout, de comportements moraux²¹⁷. Cette dynamique participe à la logique didactique du psautier. Ainsi si les psaumes, tant par le texte que l'image, offrent une série de modèles moraux et de comportements exemplaires, ils offrent également des contre-exemples. Effectivement, l'anti-modèle est sans contredit un moyen efficace pour définir le modèle, car il est plus facile d'avoir un comportement adéquat en définissant ce qu'il ne faut pas faire ou ce qu'il n'est pas permis de faire²¹⁸. La représentation du mauvais participe ainsi à la définition et à la compréhension de ce qui est bon. Dérégulé, l'insensé devient la réaffirmation immédiate du bon comportement que véhicule le roi David²¹⁹. En tant que contre-modèle, il ne peut être pensé sans David, modèle dont il est le produit. Ainsi les deux personnages forment un binôme modèle/contre-modèle appréhendable comme la traduction figurative d'une logique chrétienne médiévale cherchant à définir selon des critères limpides les limites du bien et du mal²²⁰. Tout en étant en tension avec David, l'insensé est conséquemment en tension avec Dieu. À l'instar des autres initiales historiées du psautier, la figure de l'insensé permet visuellement et moralement de placer l'esprit du clerc en tension. À cet égard, chaque geste, attitude, position et attribut de l'insensé est digne d'intérêt afin de comprendre comment cette figure parvient à induire des signes mnémoniques chez le lecteur. Car en induisant le souvenir douloureux du péché l'insensé devient, par inversion, l'instrument du Salut²²¹.

²¹⁵ Martine Clouzot, *Musique, nature et folie*, op. cit., p. 238.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 238.

²¹⁷ Ruth Webb, op. cit., p. 100.

²¹⁸ Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen-Âge*, op. cit., p. 63.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

²²⁰ *Ibid.*, p. 62.

²²¹ Martine Clouzot, *Musique, nature et folie*, op. cit., p. 240.

Chapitre III : L'insensé en image

*La première [règle] est que tu te vestes
De bonnes robes et honnestes
Fourrées à leur avenant
Si en seras plus avenant
Plus honnorés et mieux prisiés
Et entre gens auctorisiés
Et tenu pour sage de tous
Et fusses tu fols*

Jacques Bruyant, *La voie de Povreté et de Richesse.*

Le chapitre précédent a démontré que l'insensé se distingue des autres figures des initiales historiées. Bien qu'il participe tout autant à la fonction didactique du psautier, il fait office de contre-exemple et contribue à célébrer l'ordre moral de la pensée chrétienne. Son texte et sa nature induisent des procédés mnésiques auxquels ses déploiements formels prennent part. La compréhension de ces derniers ne saurait toutefois se construire sur l'analyse typologique d'une quinzaine d'images d'insensé. Une telle approche tendrait inévitablement à mettre en évidence des constances, sans tenir compte de la diversité des inflexions formelles du thème. Le présent chapitre s'insère donc dans l'approche sérielle des images médiévales prônée par Jérôme Baschet et il vise à réintégrer la singularité de chaque œuvre dans la régularité d'une série²²². Afin de mener cette étude sérielle, nous avons constitué un corpus de 154 images d'insensé figurant en ornement du psaume 52. La création de ce corpus et son analyse permettent d'identifier les éléments iconographiques stables et d'en distinguer les exceptions. Ceci offre l'avantage de mieux saisir la gamme de variations visuelles et de considérer comme actives et dynamiques des composantes à priori secondaires de leur développement. En continuité avec le chapitre précédent, qui nous a permis de comprendre la logique et la fonction des images du psautier, nous tâchons dans ce chapitre de définir l'étendue des possibilités figuratives adoptées par le thème de l'*insipiens*. Dans un premier temps, nous présentons le corpus, sa nature et ses limites. Nous revenons ensuite sur les éléments caractéristiques de « l'insensé » du psaume 52 pour en décrire

²²² Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51e année, 1996, p. 116.

les inflexions formelles, les constances et les changements. Ces observations sont ensuite analysées afin de saisir la nature et le fonctionnement respectifs des images de l'insensé et de son avatar tardif, le bouffon ainsi que les réseaux thématiques sur lesquels ils reposent.

1. Présentation du corpus de l'analyse sérielle.

L'analyse sérielle réalisée repose sur un corpus de 154 images d'insensé figurant en ouverture du psaume 52. Elles ont principalement été rassemblées par des recherches sur les banques d'images en ligne, telle que *Mandragore*, *Index of Christian Art*, *Gallica* et *Initiale*. D'autres ont été découvertes de visu lors de consultations de manuscrits dans les bibliothèques parisiennes. Les images formant ce corpus répondent à certains critères spécifiques. Elles sont d'abord réparties chronologiquement entre le début du XIII^e siècle et la fin du XV^e siècle. Bien que nous ayons trouvé lors de nos recherches des images antérieures et postérieures à ces dates, nous les avons exclues afin de nous concentrer uniquement sur cette période de 300 ans, et ce pour deux raisons. La première est que c'est pendant ces trois siècles que furent produites le plus grand nombre de psautiers²²³ enluminés, plus particulièrement en France et en Angleterre. La deuxième est que c'est pendant cette période, plus précisément vers la fin du XIV^e siècle, que semblent s'opérer les changements formels et sémantiques les plus significatifs relatifs au traitement du thème de l'insensé du psaume 52. Finalement, précisons que cette différenciation chronologique nous permet de circonscrire notre sujet dans un cadre qui respecte celui prescrit par l'exercice d'une maîtrise. Ainsi, nous ne proposons pas d'explorer les dynamiques ayant mené à l'apparition puis à la disparition d'un thème iconographique, mais plutôt celles expliquant ses inflexions formelles et sémantiques sur une durée spécifique. Un second critère ayant mené à la formation du corpus est la répartition géographique du lieu de production des images. Bien que nous en ayons accumulé provenant des quatre coins de l'Occident médiéval, seules celles réalisées en France ont été retenues pour l'analyse sérielle. Certes, les insensés italiens, anglais ou tchèques sont dignes d'intérêt, mais ils comportent des particularités qui dépassent le contexte de cette étude. Limiter l'analyse aux images françaises permet d'obtenir un ensemble cohérent répondant à un contexte de production plus homogène. Si cette décision se base sur la très grande quantité d'images produites en France que nous avons accumulée, il faut admettre que cette surreprésentation de l'enluminure française découle principalement des bases de données utilisées : un corpus semblable pourrait également être constitué pour l'Italie ou l'Angleterre. Enfin, un dernier critère décisif dans l'élaboration du corpus fut celui de l'accès aux images. Bien que certaines images aient été repérées lors de consultations, la plupart proviennent de

²²³ À comprendre au sens d'un « livre des psaumes » pouvant s'inscrire dans une bible ou un bréviaire.

numérisations partielles ou totales de manuscrits. Les images d'un manuscrit non-numérisé demeurent hors de notre portée. La triangulation de ces critères de sélection et de discrimination nous a permis d'obtenir 154 images d'initiales historiées et d'enluminures placées en ouverture du psaume 52. Certaines s'éloignent quelque peu du thème de l'insensé, mais elles ont été conservées afin de ne pas exclure des données visuelles qui pourraient s'avérer riches de sens.

Le corpus sur lequel se base ce chapitre peut donc être décrit comme suit : 154 images d'initiales historiées et d'enluminures situées en ouverture du psaume 52 dans des manuscrits produits en France pendant les XIII^e, XIV^e et XV^e siècles et accessibles pour la plupart par le truchement de numérisations mises en ligne. Nous ne prétendons pas élaborer une étude exhaustive, mais simplement dégager de nos observations, effectuées sur un nombre appréciable d'images, des constats probants quant aux transformations d'un thème pour en offrir des interprétations sociales. Terminons par mentionner que la distribution des images de notre corpus à travers les trois siècles étudiés n'est pas homogène. En effet, nous comptons une majorité d'images provenant du XIII^e siècle, soit 84 sur 154 ou 54% des images du corpus. Les 75 images restantes sont ventilées comme suit ; 44 images proviennent du XIV^e siècle (29% des images du corpus) et 26 images du XV^e (17% des images du corpus). La surreprésentation du XIII^e siècle dans notre corpus crée un déséquilibre qui s'explique rapidement par l'histoire des psautiers manuscrits. Dès la fin du XIII^e siècle, mais surtout à partir du XIV^e, les psaumes de la pénitence se détachent du psautier afin de rejoindre le petit office de la Vierge et l'office des morts dans un nouveau type de recueil : le livre d'heures. Ce dernier connut un succès immense, particulièrement auprès des laïcs au XV^e siècle²²⁴. Ainsi la production de psautiers à l'usage de laïcs diminue au profit du livre d'heures, ce qui explique la diminution du nombre d'enluminures du psaume 52 conservées. Voyons à présent comment se définit et se modifie à travers les XIII^e, XIV^e et XV^e siècles la figure de l'insensé du psaume 52.

2. L'insensé et le bouffon

Les descriptions des formes de l'insensé et de leurs changements dans le temps sont essentielles afin de saisir la profondeur et la portée des discours moraux de cette figure. Les descriptions formelles et iconographiques qui suivent visent à placer en relation les différentes

²²⁴ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits des bibliothèques publiques de France*, tome I, Mâcon, Protat Frères, 1940-1941, p. LIX.

caractéristiques de cette figure qui, articulées, définissent visuellement la folie psalmique pendant la période étudiée. Afin de guider nos descriptions et de classer nos observations, nous avons identifié cinq caractéristiques formelles et attributs de l'insensé. Bien que nous les traitions d'abord de manière descriptive et systématique, les observations tirées de ces indices mobilisent de manière globale la figure de l'insensé et ses modifications dans le temps. Puisque nous désirons faire ressortir le caractère dynamique de ces transformations, nous respectons autant que possible la dispersion chronologique des images et c'est pourquoi chaque attribut est toujours traité à partir du début du XIII^e siècle. Cependant, une prudence s'impose face à la datation des images qui manque souvent de précision et dont la fiabilité laisse parfois à désirer. Bien que nous respections dans l'ensemble les chronologies établies par les chercheurs et que nous considérions les images par siècle, certaines césures plus précises gagnent à être faites afin de mieux identifier les moments charnières dans les transformations de ces images.

2.1 Nudité, voilement et vêtement

Au XIII^e siècle, les vêtements de l'*insipiens* témoignent presque toujours d'un état de délabrement et leur présence tend à accentuer la nudité relative du personnage. Peu d'images le montrent complètement nu, comme c'est le cas de l'image 52-106, datant du tout début du siècle. Habituellement, l'insensé porte un vêtement unique qui s'apparente à une simple chemise. Il le porte aux hanches, laissant le torse, les bras et les jambes nus (image 25), ou encore sur les épaules (image 49). Il est parfois porté sur une seule épaule (image 9), ce qui n'est pas sans rappeler la mode antique. Cette chemise, qui est parfois déchirée (image 61), est toujours portée négligemment et révèle parfois l'entrejambe de l'insensé (image 66). L'insensé arbore parfois un vêtement plus élaboré doté de manches (image 40) et parfois resserré à la taille (image 34). À l'exception de quelques images, où il porte des chausses (image 58), cette tunique laisse nus les jambes et les pieds de l'insensé. À partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, mais encore plus dans le dernier quart, on remarque une sophistication dans le traitement du vêtement de l'insensé. Les drapés sont traités avec plus de finesse (images 68 et 73) et le vêtement est parfois plus élaboré, comptant plusieurs morceaux de couleurs différentes et contrastées (image 75). Dans deux images de la seconde moitié du siècle, le vêtement de l'insensé est doté d'une capuche qu'il porte sur la tête (image 29) ou laisse pendre (image 52). Malgré ce développement dans le

traitement du vêtement de l'insensé, sa quasi-nudité, généralement soulignée par des pieds et des jambes nus, nourrit une impression d'impudeur.

Cette caractéristique se maintient au XIV^e siècle. La nudité totale est présente dans le cas d'une seule image (image 114), mais certains insensés ne portent qu'un vêtement simple et ouvert laissant voir tout le corps (image 90) et parfois même les parties génitales (image 91). Bien que certaines figures arborent encore un couvrement minimal et ne soient couvertes qu'aux hanches (image 98) ou encore par un simple drap passé entre les jambes (image 97), les insensés représentés au XIV^e siècle adoptent généralement des vêtements plus soignés que ceux du siècle précédent. Le drapé est traité avec attention (image 87) alors que les vêtements amples et plus couvrants touchent parfois le sol (image 92 et 109). Les vêtements polychromes tendent à se généraliser. Souvent c'est le revers du manteau qui admet la polychromie (image 105), alors que dans d'autres cas c'est la multiplication des morceaux de vêtement qui le permet (image 110). La chemise de l'insensé de l'image 113 se distingue quant à elle par ses larges bandes blanches et rouges. Une série de trois figures, peintes entre 1330 et 1400, adopte plutôt la monochromie vestimentaire. L'insensé est alors couvert d'un manteau déchiré, dont un pan recouvre sa tête, et d'un simple pagne (image 108) ou d'un pantalon court (images 123, 128). L'état de délabrement de ces trois figures est rendu sensible par un travail minutieux de la part des enlumineurs de sorte à accentuer les déchirures du vêtement. Un tel souci du détail dessert toutefois toujours un état honteux. Cependant, la tradition de l'insensé légèrement et honteusement vêtu décline largement au XV^e siècle. Dans une image datant de la première moitié de ce siècle, l'insensé est encore représenté nu (image 142). On reconnaît encore la chemise ample couvrant le corps (image 130) et le simple drap passé sur l'épaule et le torse (image 146), mais ces images font désormais figure d'exceptions ; le raffinement des vêtements a raison de l'aspect délabré de ces atours plus primitifs.

En effet, la fin du XIV^e siècle voit apparaître des insensés dont les vêtements sont tout sauf négligés. L'image 117, datant de la seconde moitié du XIV^e siècle, montre un homme portant une robe rouge séparée en pans laissant entrevoir ses braies, ses bottes et ses jambières bleues. Il porte par-dessus son manteau une pèlerine verte dont le capuchon est rabattu. L'insensé de l'image 116 porte lui aussi un manteau fendu en bas, mais dont les ourlets sont doublés d'hermine. Il porte sous ce manteau bleu un justaucorps rouge muni d'un bonnet pointu. On retrouve des vêtements similaires chez l'insensé d'une miniature peinte à la toute fin du siècle

(image 127). Dans cette même image le bonnet pointu de l'insensé est muni d'oreilles et d'un grelot. Cette tendance se généralise sensiblement dans notre corpus dès le début du XV^e siècle. Les insensés soigneusement, voire exagérément vêtus, dominent les images. Les manteaux fendus de la fin du XIV^e siècle voient leurs pans se démultiplier pour former des pointes (image 141) ou encore s'amincir et se terminer par des grelots (image 139). Bien que certains habits demeurent monochromes (image 136), la tendance est alors aux couleurs vives et contrastées. Ce contraste peut être généré, comme au siècle précédent, par une juxtaposition de vêtements (52-181), mais aussi par l'emploi de tissus bigarrés (image 145). Une nouveauté voit le jour pour devenir la norme dans les images du XV^e siècle : le bonnet. Il est généralement pointu (image 129), peut posséder plusieurs pointes (image 145) et même être muni de grelots (image 139). À partir de la deuxième moitié du siècle, le bonnet est le plus souvent doté d'oreilles, tel que dans les images 144, 133 et 138. Parallèlement à ce développement, le manteau se raccourcit dans la seconde moitié du XV^e siècle. L'insensé porte alors plutôt un justaucorps et des braies moulantes (image 149). À la fin du siècle, l'iconographie vestimentaire qui domine les images de notre corpus est bien distincte de celle du XIII^e siècle. Les vêtements typiques de l'insensé du psaume 52 sont alors multicolores, finement coupés et ajustés. Le bonnet pointu, à oreilles ou muni de grelots, est systématiquement présent. La nudité partielle disparaît au milieu du siècle au profit de vêtements couvrants et ajustés. Ainsi les cuisses nues de l'insensé de l'image 151 sont visiblement le fruit d'un parti vestimentaire conscient et non le résultat d'un couvrement partiel et désinvolte.

En trois siècles, l'habillement de l'insensé fait volte-face. Les images du corpus montrent qu'au XIII^e siècle, ses vêtements font plutôt office de couvrement qui souligne une nudité partielle. Cette tendance perdure à travers le XIV^e siècle, mais décline pour ne devenir que timide au XV^e siècle. Dès la seconde moitié du XIII^e siècle, des habits plus sophistiqués et couvrants apparaissent dans le corpus. L'attention portée aux détails du drapé, la multiplication des morceaux et la polychromie des vêtements vont en augmentant à travers le XIV^e siècle. Finalement, la seconde moitié du XIV^e siècle est témoin de l'apparition de vêtements spécifiques qui se distinguent clairement des toges et des chemises des insensés grâce à leurs couleurs, leur qualité visible, leur aspect moulant et l'usage presque systématique d'un bonnet, souvent pointu ou muni d'oreilles. Cette tendance devient dominante au XV^e siècle.

2.2 Rasage, tonsure, chevelure

Le plus souvent, l'insensé du XIII^e siècle a le crâne rasé (image 52) ou tonsuré (images 27 et 61). Dans de plus rares cas, l'insensé conserve une chevelure éparse (image 62) ou encore hirsute (image 85). Peu d'images du XIII^e siècle présentent l'insensé portant un couvre-chef. Tel que mentionné plus haut, l'insensé de l'image 29 porte une capuche sur la tête, mais il semble être chauve. Il est difficile de préciser s'il en va de même pour l'insensé de l'image 4, qui semble porter un pan de son vêtement sur sa tête chevelue. Malgré ces occurrences, la capuche et le couvre-chef font figure d'exception pour les images du XIII^e siècle. Cette tendance perdure au XIV^e siècle mais l'insensé est plus rarement chauve, comme dans l'image 89. Au contraire, il commence à prendre des poils, comme dans l'image 86 où l'insensé sans cheveu est doté d'une longue barbichette. Une tonsure en couronne avec des bandes sur le crâne semble être la norme pour le début de ce siècle (images 84 et 93) bien que quelques insensés possèdent une chevelure dense et hirsute, comme dans l'image 101. Les cheveux de certains insensés s'allongent dès le second quart du siècle, particulièrement dans les bibles historiques, comme en témoignent les images 103 et 109. Notons toutefois que ces manuscrits, à la même époque (vers 1330) font également usage de la tonsure à bandes pour représenter l'insensé, comme c'est le cas pour l'image 110. La seconde moitié du XIV^e siècle voit le maintien des caractéristiques pilaires de l'insensé. Le crâne complètement rasé est rare et il s'accompagne parfois encore d'une longue barbichette (image 122). Au XV^e siècle, les quelques insensés qui sont exempts de couvre-chef portent tous une chevelure fournie (images 146, 130) à laquelle s'ajoute dans un cas une barbe (image 132). Un seul insensé pourrait peut-être être tonsuré (image 131), mais sa tonsure ne ressemble pas aux tonsures simples ou à bandes des insensés des siècles précédents.

Le second quart du XIV^e siècle voit apparaître pour la première fois le bonnet détaché du vêtement. Il s'agit simplement d'un petit bonnet blanc moulant la forme de la tête, comme dans les images 106 et 107. Comme il a été mentionné dans la section sur les vêtements, les bonnets iront en se complexifiant dès la fin du XIV^e siècle (image 127). Conséquemment, la tonsure tend à se faire de plus en plus rare chez les insensés à la fin du siècle (image 124). Au XV^e siècle, la majorité des insensés du corpus sont dotés de bonnets qui ne nous permettent pas d'apprécier leurs caractéristiques pilaires.

Trois tendances se dégagent du corpus en ce qui concerne la tête et la chevelure. Tout d'abord, les images du XIII^e siècle indiquent que l'insensé a le plus souvent le crâne chauve ou rasé. Ensuite, dès le XIII^e mais surtout au XIV^e siècle, il peut être tonsuré, et ce de plusieurs manières. Finalement, dès le XIII^e siècle, mais plus particulièrement aux XIV^e et XV^e siècle, l'insensé porte une chevelure fournie. L'apparition du bonnet et de la capuche met fin aux distinctions des coiffures et donc aux sens qu'elles pouvaient revêtir.

2.3 Gourdin, bâton, marotte

Dans la très vaste majorité des représentations du XIII^e siècle, l'insensé porte dans une de ses mains un bâton. Lorsqu'il en est dépourvu, c'est toujours quand il est accompagné dans l'initiale d'un second protagoniste, le plus souvent David, avec lequel il discute (image 43). Le bâton de l'insensé, qu'il tient généralement de la main droite, s'apparente souvent à un gourdin (images 27 et 36). Plus rarement, le gourdin peut être travaillé en comportant une sphère à son extrémité (image 37). Si le gourdin grossièrement taillé est présent pendant tout le XIII^e siècle, son usage est beaucoup plus rare dans les images au XIV^e, mais il persiste dans quelques images (images 91 et 105) et, plus tardivement, dans l'image 126. Ce type de gourdin très simple est presque entièrement absent au XV^e siècle où il figure uniquement dans quelques images (image 134). Dans les images 131 et 146, datant de la seconde moitié du XV^e siècle, l'insensé tient tout simplement une branche grossièrement taillée.

Un second type de représentation de cet attribut émerge du corpus, celui du bâton-crosse, soit un bâton généralement plus fin et recourbé à son extrémité. Dès le XIII^e siècle certains insensés portent des bâtons de ce type qui apparaît d'abord de manière assez timide et subtile, comme dans l'image 29. Rapidement, le bâton-crosse semble s'allonger et s'affiner graduellement, comme dans les images 62 et 75, datant du dernier tiers du XIII^e siècle. L'insensé de l'image 71 tient quant à lui un bâton très fin et délicatement recourbé qui n'est pas sans rappeler la crosse épiscopale. Ce type de représentation du bâton-crosse reste présente à travers tout le reste du corpus. Le bâton-crosse demeure parfois long et fin, comme dans l'image 100, mais il est souvent aussi plus trapu, comme dans l'image 86. Souvent, le bâton comporte des petites branches sur la tige qui témoignent de son aspect brut. C'est le cas dans les images 106 et 111, datant du milieu du XIV^e siècle, et des images 123, 124 et 128, datant de la toute fin du

siècle. Plusieurs figures au XV^e siècle adoptent également le bâton-crosse, comme dans l'image 136. Un troisième type de représentation est caractérisé par la marotte, soit un bâton doté d'un visage. C'est le cas dans l'image 31 datant du deuxième quart du XIII^e siècle, et de l'image 68, datant du dernier quart du siècle. Bien que la marotte demeure marginale chez les insensés du XIII^e siècle, le XIV^e siècle voit son usage se généraliser. Ainsi dès le début du siècle (images 90 et 93) certains insensés portent un bâton dont l'extrémité est dotée d'un visage humain qui n'est généralement pas personnifié. Il est cependant tentant de faire ressortir quelques ressemblances entre la tête sculptée et celle de l'insensé. Ainsi dans les images 103 et 109, marotte et insensé semblent arborer la même coiffure, alors que, à l'instar de sa marotte, l'insensé de l'image 97 porte une courte barbe et la tonsure. Cette particularité semble se concrétiser dans les images de la seconde moitié du siècle. Ainsi l'arcade sourcilière prononcée de l'insensé de l'image 113 est reproduite sur sa marotte, de même que son air inquiet et son regard craintif. Au XV^e siècle, la marotte s'impose définitivement dans la grande majorité des images et l'insensé portant les vêtements du bouffon en est presque systématiquement affublé. Il est alors intéressant de souligner les ressemblances évidentes entre la marotte et l'insensé. Bien que ces ressemblances ne soient ni systématiques ni exactes au début du siècle, comme en témoigne la marotte-vieillard de l'insensé de l'image 129, elles semblent se renforcer au fil des décennies. Ainsi, la marotte du bouffon de l'image 138, datée d'environ 1450, est dotée d'un bonnet à pointe, mais ne compte qu'une pointe alors que l'insensé porte aussi des oreilles. C'est un cas similaire que présente l'image 144. Ces différences semblent s'estomper encore à la fin du XV^e siècle lorsque certaines images présentent des bouffons dont la marotte semble être le reflet. C'est le cas de la marotte à oreille du bouffon de l'image 152, tout comme celle du bouffon de l'image 149. Remarquons d'emblée qu'une tendance très claire se dessine entre l'emploi de la marotte et celui du gourdin au XV^e siècle. Lorsque l'insensé est couvert sobrement, soit avec une chemise ample, un simple drap ou encore un caleçon, il porte systématiquement un gourdin ou un bâton. Lorsqu'il porte le costume du bouffon, il porte généralement une marotte.

Trois tendances se dégagent du corpus pour cet attribut. Tout d'abord le gourdin, très fréquent au XIII^e siècle, perdure jusqu'au XV^e siècle. Son aspect général est assez simple, voire grossier. Ensuite le bâton-crosse, visuellement plus fin et raffiné, émerge au XIII^e siècle mais ses occurrences se concentrent principalement au XIV^e siècle. Enfin la marotte apparaît timidement

au XIII^e siècle pour se généraliser au XIV^e siècle et finalement adopter des traits presque identiques à ceux de son possesseur. Elle domine dans les représentations de bouffon du XV^e siècle. Peu importe la forme ou le type de cet attribut, il est presque toujours tenu par la main droite, à l'exception de rares images (image 23, 68).

2.4 Sphère

Avec le bâton, une sphère blanche représente le second attribut de l'insensé. Ce dernier la porte généralement dans sa main gauche. Les rares images du XIII^e siècle de notre corpus qui en sont exemptes mettent généralement l'insensé en relation avec David (image 23) ou un démon (image 19). La sphère est le plus souvent blanche et unie (image 21), mais elle peut également être marquée d'une croix (image 77). Dans trois images (images 34, 38 et 51) elle est plutôt jaunâtre ou brune, ce qui pourrait laisser croire qu'il s'agit d'un pain. Dans l'image 85, la sphère est même dotée d'une texture qui semble imiter celle du pain. Dans notre corpus, ces distinctions entre les textures et couleurs de la sphère ne correspondent à aucune spécificité chronologique. Notons peut-être que la majorité des insensés sont représentés en train de mordre dans cette sphère (52- 16), alors que d'autres tiennent une sphère dans laquelle une bouchée a visiblement été prise (image 58). C'est uniquement dans le dernier quart du siècle que des insensés tiennent la sphère sans apparent élan de gourmandise (images 71 et 75). En effet, au début du XIV^e siècle, la majorité des insensés de notre corpus portent la sphère et l'apportent à leur bouche (image 91). Toutefois, dès le second quart du siècle, la voracité des insensés semble s'amoinrir, comme en témoigne l'augmentation des représentations dans lesquelles l'insensé tient sa sphère sans lui porter un intérêt alimentaire (images 103 et 109,). Parfois, l'insensé apparaît même ignorer la sphère, comme dans l'image 118 où il semble vouloir la laisser tomber. Remarquons d'ailleurs que la taille des sphères des insensés tend à diminuer. Alors qu'elle est souvent d'une taille comparable à celle de la tête de l'insensé dans les images du XIII^e siècle (52-16), elle rapetisse substantiellement au XIV^e siècle et tient dans le creux de la main de l'insensé (images 111, 118). Au XV^e siècle, la sphère semble être devenue un vestige. Quelques insensés vêtus « à l'ancienne », soit avec une simple chemise ou une tunique, portent encore la sphère à leur bouche (images 134, 143 et 132)²²⁵ ou la montrent à Dieu (image 125). Un cinquième datant du début

²²⁵ Bien que nous nous en remettons à la datation donnée par les institutions possédant les manuscrits dans lesquels figurent ces images, il est fort probable, à la lumière des analyses menées dans le cadre de cette étude, que les images 134 et 143 datent plutôt du XIV^e siècle. Bien que les analyses stylistiques doivent être menées

du siècle et vêtu d'un justaucorps moulant et rayé mord lui aussi la sphère (image 129). Il est difficile de dire si l'insensé de l'image 142, en discussion avec David, tient une petite boule devant sa bouche où s'il esquisse plutôt un geste de parole. Autrement, la grande majorité des images du XV^e siècle sont exemptes de sphère.

De manière générale, la sphère est un attribut principalement présent dans les images du XIII^e siècle. À partir du début du XIV^e siècle, sa présence et sa taille vont en diminuant à tel point qu'elle ne se révèle que rarement dans les images du XV^e.

2.5 Gestuelle, torsion et mise en relation

La gestuelle et l'attitude de l'insensé, bien qu'elles varient de manière considérable à travers le corpus, semblent être particulièrement influencées par la présence de certaines figures : David, le démon et Dieu. Avant d'étudier ces mises en relation dans l'espace visuel des initiales, voyons d'abord comment se positionne et se comporte l'insensé lorsqu'il est seul. Au début du XIII^e siècle, l'insensé adopte une position assez statique. Il est représenté debout, tourné vers la droite. Dans le cas des initiales historiées, qui représentent l'essentiel du corpus, ceci signifie que l'insensé se tourne vers le texte (image 27). Cependant, dans le cas d'enluminures qui remplissent le cadre de justification, comme dans l'image 118, on constate que l'insensé reste tourné vers la droite bien que le texte soit placé à sa gauche. Tel que mentionné plus haut, lorsque l'insensé possède ses deux attributs principaux, il brandit généralement son gourdin de la main droite alors que de la gauche il tient la sphère, bien que les attributs soient parfois inversés, comme dans l'image 68. L'image 21 représente bien l'insensé type, tourné vers la droite, le gourdin dans la main droite et la sphère dans la gauche. Notons que dans cette image, les pieds de l'insensé, nus, sont visibles et son pied droit franchit le corps de l'initiale. La flexion du genou gauche, quant à elle, donne l'impression d'un certain mouvement. C'est cette même formule que l'on retrouve dans de nombreuses images du début du siècle (images 31 et 44) lorsque l'insensé est représenté de plain-pied. Dans le dernier quart du XIII^e siècle, certains insensés font preuve d'un plus grand dynamisme dans leur gestuelle. Par exemple, dans les images 66 et 77, bien que la tête soit

avec prudence, les vêtements, les gestes et les attributs de ces insensés, de même que la facture de ces initiales, sont plus près formellement des enluminures d'insensé datant du milieu du XIV^e siècle. Ces observations, si elles s'avèrent véridiques, expliquent pourquoi ces deux images détonnent particulièrement avec le reste du corpus d'images du XV^e siècle et permettent de les réinsérer dans une dynamique d'évolution formelle plus homogène. Nous avançons cette hypothèse avec prudence, sachant pertinemment que les compositions de ces images peuvent découler d'une production exceptionnelle.

ournée d'un côté, les pieds et les jambes indiquent un déplacement dans la direction opposée, ce qui engendre une torsion dans le corps de l'insensé. Au XIV^e siècle, l'insensé demeure le plus souvent debout et tourné vers le texte, avec la jambe droite légèrement décalée vers l'arrière et franchissant le corps de la lettrine (image 98) quoique certaines figures semblent adopter cette posture de manière plus stoïque (image 84). Au contraire, d'autres semblent entreprendre un mouvement de marche, rendu sensible par le croisement de la jambe gauche devant la droite, comme dans l'image 92, datant du premier quart du siècle, et dans l'image 109, datant de 1330. Vers le milieu du XIV^e siècle, certains insensés adoptent une posture qui semble surgir de la statuaire antique en esquissant un léger contrapposto. Dans l'image 103, la toge que l'insensé ne porte que sur une seule épaule accentue cet effet. D'autres encore plient leur corps pour tendre vers la gauche, comme c'est le cas pour l'insensé de l'image 97 et celui de l'image 113, qui se détourne cependant vers la droite pour regarder le visage de Dieu dans les nuées. Vers la fin du siècle, certains insensés semblent plus agités. C'est le cas dans l'image 127, où l'insensé soigneusement vêtu fléchi les genoux et semble pencher son corps et tendre le cou, ou encore celui de l'image 126 qui saute en brandissant son gourdin par-dessus sa tête. Au XV^e siècle, le dynamisme des postures et des gestuelles de l'insensé va grandissant. Bien que certaines images montrent des insensés relativement stoïques (image 130), le mouvement semble habiter les figures dès le début du siècle. Ainsi l'insensé rayé de l'image 129 est représenté en plein mouvement de marche, comme c'est le cas dans les images 146 et 147²²⁶. La disparition de la sphère dans plusieurs images dégage une des deux mains de l'insensé qui s'en sert dorénavant pour faire des gestes. Il s'agit souvent d'un geste de désignation à l'adresse de leur marotte comme dans les images 152 et 154. Dans cette dernière image, l'insensé lève une jambe, comme pour indiquer qu'il saute sur lui-même, un mouvement que l'on retrouve dans quelques images de bouffon de cette fin de siècle.

La gestuelle se complexifie lorsque l'insensé est placé en relation avec un démon ou David, et ce, dès le XIII^e siècle. L'insensé délaisse alors souvent le gourdin, la sphère ou les deux afin de signifier, par des gestes de main, qu'il entre en relation avec le second protagoniste. Ainsi dans les images du XIII^e siècle où il est en relation avec le démon, il délaisse souvent la sphère pour adopter le geste de la parole, l'index levé (images 13, 14 et 20) ou encore celui de la

²²⁶ Pour les mêmes raisons que celles offertes dans la note précédente, l'image 147, à l'instar des images 134 et 143, apparaît stylistiquement plus près du XIV^e siècle que du XV^e siècle.

réception de la parole en présentant la paume bien ouverte (image 19). Parfois, il conserve ses deux attributs et se contente de regarder le démon (image 51). Quand il est représenté avec David, l'insensé tend plus souvent à conserver le gourdin et la sphère tout en regardant le psalmiste (image 35), mais il les délaisse aussi parfois afin d'esquisser les gestes de la parole et de la réception (images 23, 43 et 60). Dans l'image 42, il tient son gourdin de la main gauche et place sa main droite sur sa joue, dans un geste empreint de tristesse et de mélancolie.

Lorsque la tête de Dieu figure dans l'image, elle est presque toujours située dans le coin supérieur droit de la lettrine. L'insensé conserve alors gourdin et sphère et lève le regard vers Dieu (images 65 et 69). Il semble souvent plus agité devant le créateur et lève alors son gourdin en signe de défiance (image 70, 62). Cette tendance se maintient au XIV^e siècle, et certains insensés adoptent devant Dieu une position complètement désarticulée. Dans l'image 107, il porte sa jambe gauche devant la droite et semble prendre la fuite vers la gauche tout en tournant la tête en contorsion vers la droite, comme pour s'éloigner du visage de Dieu, qui apparaît dans les nuées. Au XIV^e siècle, la présence de Dieu continue d'induire des changements d'attitude chez l'insensé. Ainsi l'image 101, datant du tout début du siècle, montre un insensé engagé en discussion avec le visage de Dieu, dans les nuées, alors qu'un démon est placé devant lui. L'image 124 offre une formule similaire dans laquelle l'insensé tourne le dos à Dieu, mais retourne la tête par-dessus son épaule pour le regarder en levant son bâton.

Le XV^e siècle offre quelques images de l'insensé en relation avec David. Ainsi dans l'image 140, l'insensé semble complètement ignorer le roi à genoux en prière devant Dieu et se détourne complètement de la scène. L'image 142, datant du milieu du siècle, offre une composition plus conventionnelle, où l'insensé, debout et nu, semble entrer en discussion avec le roi, richement vêtu et couronné. Dans l'image 145, bien que l'insensé soit tourné vers le roi sur son trône, sa position voutée n'inspire pas la discussion : l'insensé semble plutôt se concentrer sur sa marotte. L'image 153, de la fin du XV^e siècle, montre un insensé qui semble danser, comme le laisse croire sa jambe droite levée, croisée devant la gauche. Il pointe le roi assis, qui le regarde. Finalement, l'image 149, datant du dernier quart du siècle, offre une composition assez particulière. Un roi agenouillé, les mains jointes, lève son regard vers Dieu dans les nuées. Ce dernier tient un orbe et fait le signe de la bénédiction. Sur la gauche, un insensé vêtu en bouffon fait un pas de danse. Il tient sa marotte, son sosie, de la main droite et lève l'index de la main gauche vers le roi. Toutefois, il détourne le regard du roi pour regarder sa marotte, sur sa

gauche, et ignore complètement le créateur. L'image 71, un peu antérieure, offre une composition similaire. Quant à l'insensé de l'image 141, il tord son corps au complet pour regarder Dieu, dans le ciel, et lève sa main droite comme pour le désigner ou montrer qu'il lui adresse la parole. Cependant, la plupart des autres images illustrant une relation entre l'insensé et Dieu au XV^e siècle présentent un insensé qui ignore complètement la présence de Dieu, (images 147, 149 et 151).

De manière générale, le dynamisme interne des figures de l'insensé va en augmentant du XIII^e siècle au XV^e siècle, notamment à travers des torsions. Le XIV^e siècle voit également le développement de figures adoptant des positions plus stoïques. Les gestes de l'insensé se complexifient dès lors qu'il est placé en relation avec un protagoniste, qu'il s'agisse de Dieu, d'un démon ou du roi David.

En plus de nous avoir permis de dégager des tendances générales pour chaque caractéristique, les descriptions formelles et iconographiques montrent que deux traditions picturales émergent du corpus. La première, plus ancienne et dominante aux XIII^e et XIV^e siècles, offre la représentation d'un insensé aberrant, souvent dépouillé, exempt de grâce et visiblement peu soucieux de pudeur et de son apparence extérieure. La seconde, qui émerge à la fin du XIV^e siècle, dépeint plutôt un bouffon soigneusement et richement vêtu, traduction d'une appartenance à une fonction sociale définie. Notre corpus révèle que ces deux représentations cohabitent dès la seconde moitié du XIV^e siècle alors que la pérennité de certaines caractéristiques, comme la marotte, indique que ces deux traditions sont liées et gagnent à être appréhendées ensemble. Dès lors une attention particulière doit être apportée à la nomenclature. Le terme « insensé » doit à présent désigner spécifiquement les figures qui adoptent les caractéristiques de ce type qui se distingue de la figure du bouffon.

3. Analyse du corpus

La figure de l'insensé est formellement et iconographiquement distincte de celle du bouffon. Afin de comprendre leurs sens respectifs et partagés, il nous est nécessaire d'analyser les caractéristiques ayant guidé la description sérielle du corpus. Pour chacune des cinq sections, nous analyserons, d'abord pour l'insensé et ensuite pour le bouffon, les dynamiques et caractères spécifiques qu'ils contiennent. Notons d'emblée que la complexité des caractéristiques qui

composent formellement les figures étudiées résident dans le fait que ces caractéristiques sont pour la plupart des emprunts. Elles ne sont donc pas négatives ou discriminantes en soit, mais c'est leur conjonction et leur densité qui accordent aux figures de l'insensé et du bouffon leur qualité ambivalente. Conséquemment, ces figures s'insèrent dans une pluralité de thèmes et de réseaux qu'il nous est impossible de sonder en profondeur dans le cadre de cette étude. Le but de cette analyse est donc d'identifier les réseaux de parentés respectivement propres à l'insensé et au bouffon afin de mieux cerner les différences du discours et des intentions spécifiques à ces deux figures.

3.1 L'Insensé, nu sous ses vêtements

De toutes les caractéristiques décrites plus haut, l'habillement est la plus complexe et, sans contredit, celle qui comporte les plus grands changements. Tout en l'insérant dans de vastes réseaux thématiques, les vêtements de l'insensé du psaume 52 connaissent une transformation radicale pendant la période étudiée. Les descriptions révèlent que les figures les plus anciennes du corpus font preuve d'un état vestimentaire délabré et négligé qui couvre et révèle une nudité partielle, si elle n'est pas totale, comme c'est le cas de l'image 5. Selon Élodie Burle, cette nudité ou cette quasi-nudité, est la manifestation extérieure de la folie, ce qui la rend identifiable : « c'est la nudité, ou l'absence de vêtements décents, qui est sûrement le *topos* principal accompagnant et créant l'image du fou [...]. Le fou, lorsqu'il est habillé, l'est toujours de façon misérable, indécente²²⁷ ». Cet état d'être joue donc un rôle dans la réception de l'image de l'insensé il et apparaît comme l'indice de la déraison. Plus encore, il peut se lire comme le repoussoir des normes sociales, en projetant « l'image renversée de l'évolution humaine ²²⁸ ».

La plupart des insensés du corpus, au XIII^e siècle, portent toutefois une chemise qui ne les couvre que partiellement, comme dans l'image 31. Ce « vêtement » n'en est pas totalement un. Comme le précise Romaine Wolf-Bonvin, la chemise n'est pas faite pour être vue, c'est un sous-vêtement dissimulé entre le corps et les habits. Insignifiante, elle couvre le corps d'un effet de nudité. « Être en chemise, c'est être "nu". Illisible, le corps témoigne alors de sa mise en marge de la société²²⁹ ». Ainsi, ces habits légers et génériques que portent les insensés ne jouent pas un

²²⁷ Élodie Burle « Nudité, dépouillement, création : une figure de fou », dans *Le nu et le vêtu au Moyen Age*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 59-61.

²²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²²⁹ Romaine Wolf-Bonvin, « Un vêtement sans l'être : la chemise », dans *Le nu et le vêtu au Moyen Age*, *op. cit.*, p. 383-384.

rôle de distinction sociale et ils n'attribuent pas non plus au personnage un caractère civilisé, ou distinctif ; c'est plutôt par l'absence de vêtement à proprement parler que l'insensé est identifiable. À cet égard, nous pourrions qualifier cette chemise anonyme « d'anti-vêtement », car elle est dépourvue des valeurs symboliques du vêtement, à savoir la distinction et la protection²³⁰, ce qui prive l'insensé de la puissance d'intelligibilité et de communication dont sont porteurs les vêtements²³¹. En raison de sa qualité primitive et de son couvrement ambivalent, ce vêtement doit aussi être placé en relation avec le tout premier vêtement, celui qui a suivi le péché originel lorsque Adam et Ève ont réalisé leur nudité, ou plutôt, la perte de leur vêtement de grâce dont le péché les prive²³². La nudité, totale ou partielle, que présente la majorité des insensés du corpus peut être comprise dans le même ordre d'idée, c'est à dire non pas comme l'avènement d'un état de grâce, mais comme la manifestation ostentatoire du péché. Elle est la nudité de la non-convention, de la rupture sociale²³³.

Bien que de nombreuses images présentent des insensés dépouillés, certaines présentent avec des vêtements carrément délabrés, déchirés, comme dans l'image 61. Cette condition vestimentaire est un exemple flagrant de la conception médiévale « où l'apparence engage toujours l'essence : toute blessure de l'une entraîne, sous de variables espèces, la fissuration de l'autre²³⁴ ». Ainsi, le vêtement désarticulé de l'insensé traduit son état d'aliénation et, inversement, sa condition mentale induit une manifestation extérieure qui s'exprime par la négligence de sa tenue. Dans le même ordre d'idée, d'autres images, comme l'image 91, montrent des insensés qui exhibent leurs parties génitales par l'ouverture de leur vêtement, ce qui souligne l'abaissement de l'insensé à ce qu'il y a de plus charnel. Cette nudité exhibitionniste révèle la négation des tabous et des interdits les plus profonds. Elle indique une véritable régression par rapport à l'état « civilisé » de l'homme et implique un pas décisif vers l'animalisation. Pour les insensés du corpus, « l'alternance du nu et du vêtu conditionne celle de l'identité humaine et de l'altérité zoomorphe²³⁵ ».

²³⁰ Jean Wirth, *L'image à l'époque Gothique (1140-1280)*, Paris, Les éditions du Cerf, 2008, p. 157.

²³¹ Gil Bartholeyns, « Le tiers terme: le vêtement et la rationalité politique du corps au Moyen Âge », *Revue des langues romanes*, Tome CXXII N°1 | 2018, p. 131.

²³² Giorgio Agamben, *Nudités*, Paris, Édition Payot et Rivage, 2009, p. 98.

²³³ Élodie Burle, « Nudité, dépouillement, création », *op. cit.*, p. 59.

²³⁴ Alain Labé, « Le vêtement déchiré et l'ensauvagement par la forêt dans quelques textes médiévaux », dans *Le nu et le vêtu au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 203.

²³⁵ *Ibid.*, p. 204

3.2 Le drapé ambigu

Si de nombreux insensés sont « nus sous leur chemise » d'autres sont plutôt « nus sous leur drap », comme dans l'image 53. Tout comme la chemise, ce drapé couvre de façon partielle le corps de l'insensé, laissant souvent voir le torse et les jambes. Il peut parfois être déposé sur les épaules, laissant le torse découvert à la manière d'une toge. Inversement à la lourdeur des manteaux des nobles, la légèreté révélatrice de ces vêtements symbolise l'impuissance et le besoin de protection du pauvre et du pénitent, mais aussi de l'humilié et du fou²³⁶. Souvent, ce drapé rappelle une toge bicolore, rouge et bleue ou verte. Il est intéressant de noter que la toge à deux couleurs, dans les enluminures des psautiers, est également portée par les clercs et le roi David. Comme il a été noté dans les descriptions, cette tendance se développe dès la fin du XIII^e siècle. Ainsi la toge antiquisante de l'insensé, dans l'image 84, l'associe paradoxalement à des figures de sagesse,²³⁷ notamment celles des saints dont les vêtements leur accordent un aspect



Figure 2. Vierges au tombeau et Christ des limbes. Psautier latin dit de Saint Louis et de Blanche de Castille, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Arsenal 1186, vers 1230, f. 27v. Source : Gallica.fr

intemporel²³⁸. Or, raison et sagesse s'expriment par la parole et la maîtrise du langage. De manière similaire et opposée, l'insensé parle lui aussi, mais ses mots ne sont pas le véhicule de la sagesse. Ainsi, la représentation de ce vêtement, particulièrement présent dans les images du XIV^e siècle, implique des associations de similitudes et d'inversion entre l'insensé et les figures d'autorité. Le déploiement formel et les logiques auxquelles renvoient ce vêtement permettent d'établir des rapports avec certaines images du Christ des limbes. Dans la figure 2, une enluminure tirée de la préface du Psautier de Saint-Louis et Blanche de Castille, le Christ porte le même drapé que les insensés précédemment cités, créant ainsi une analogie visuelle entre les insensés et le Sauveur.

²³⁶ Jean Wirth, *L'image à l'époque Gothique*, op. cit., p. 157.

²³⁷ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature au Moyen Âge, les figurations du fou musicien dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XV^e siècles)*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 182.

²³⁸ Jean Wirth, *L'image à l'époque Gothique*, op. cit., p. 159.

Un autre détail présent dans ces images participe à consolider l'état de nudité partielle de l'insensé tout en nourrissant l'analogie avec le Christ. Il s'agit des pieds nus. Déjà Émile Mâle reconnaissait l'ambiguïté de cette caractéristique qui peut être positive lorsqu'il s'agit de représenter le Christ, les apôtres ou les anges. Elle exprime alors le dépouillement des choses terrestres et une confiance « nue » envers Dieu. Dans le cas du Christ, elle participe également à souligner sa nature humaine²³⁹. Dans le cas de l'insensé, elle souligne plutôt son état de délabrement. Cependant, cette caractéristique souligne une filiation entre les figures d'humilité et celles d'humiliés. La ressemblance entre les drapés de certaines images du Christ des limbes et ceux de certains insensés est si forte qu'elle insère visuellement ces derniers dans le réseau des figures du Salut.

Selon le voilement, le dévoilement et la nudité partielle ou totale, les figures du psaume 52 oscillent sans cessent entre deux pôles. Dans un premier temps, les chemises et manteaux négligés dévoilant le corps, et parfois le sexe, privent les insensés de l'essence civilisatrice des vêtements et les confinent dans un état sauvage, celui des animaux. Mais le voile, les draps et la toge dont ils sont parfois affublés les rendent comparables à certaines figures de sagesse et d'autorité, voire à la figure du Christ. Équivoque, la figure de l'insensé renferme donc en elle-même deux extrêmes de la création, soit l'animal et le Christ, qu'elle incarne tour à tour en les inversant. Et entre ces deux pôles, en position intermédiaire, émerge également la figure d'Adam, que rappellent les vêtements primordiaux de l'insensé et son état de nudité honteuse²⁴⁰.

3.3 Indices d'une transition vestimentaire

Dès la fin du XIV^e siècle, l'analyse du corpus révèle un changement radical dans l'habillement de l'insensé du psaume 52. Les descriptions indiquent que l'« anti-vêtement » générique de l'insensé cède la place graduellement à un vêtement riche, travaillé et ajusté. Dès la seconde moitié du XIII^e siècle, certaines images du corpus, telle que l'image 52, dénotent une complexification vestimentaire exprimée notamment par l'augmentation du nombre de pièces de vêtements et semblent jeter le pavé pour ce qui devient ensuite l'habillement, voire le costume

²³⁹ « Le Christ s'identifie donc complètement aux hommes qu'il est venu visiter, d'où les correspondances entre ses vêtements et ceux des disciples pèlerins d'Emmaüs. Cependant, la nudité peut aussi signaler la gloire du Christ ressuscité, très souvent représenté nu, précisément parce que ses vêtements mortels, le linceul (*linteamina* traduit la Vulgate de saint Jérôme), ont été abandonnés dans la tombe ». Thierry Revol, « Nudités théâtrale au Moyen Âge », dans *Le nu et le vêtu au Moyen Age, op. cit.*, p. 329.

²⁴⁰ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature, op. cit.*, p. 185.

typique du bouffon. Les chemises, toges et drapés, indéfinis et atemporels, sont toujours largement présents, au début du XIV^e siècle, mais des vêtements séculiers font leur apparition, notamment le chaperon²⁴¹ et les braies, qui figurent parmi les vêtements typiques du costume masculin à l'époque²⁴². L'image 117, datée avec approximation du XIV^e siècle, mais que les caractéristiques internes rapprochent plutôt de la seconde moitié du siècle, exemplifie bien ces changements vestimentaires. L'homme représenté porte une robe rouge à manches pertuisées avec un chaperon vert sur les épaules. La large robe, visiblement peu ajustée et ouverte en pans dans le bas, laisse voir des braies blanches, des jambières bleues, et des chausses noires, autant d'éléments appartenant au costume masculin médiéval du XIV^e siècle. Ces vêtements, couvrants et complexes, ainsi que la superposition minutieuse et articulée des divers morceaux dénotent un évident souci de son apparence. En plus de l'ancrer dans le siècle, ces vêtements, particulièrement la large robe rouge, traduisent un certain statut social qui le distingue du pauvre, de l'humilié ou de l'ostracisé. Cette distinction sociale du vêtement marque un clivage net entre les vêtements de l'insensé et ceux du bouffon.

3.4 Des vêtements au costume

Le bouffon, ou le « fou de cour » est un personnage identifiable par le biais d'un accoutrement unique : ni la noblesse ni les clercs n'en portent de semblable. Sa principale caractéristique est sans équivoque le chaperon, ou encore le capulet ou coqueluchon. Cet élément est à l'origine un morceau du vêtement ordinaire du XIII^e siècle qui passe de mode au XIV^e siècle²⁴³, au moment même où il commence à faire son apparition dans le corpus. Il s'agit donc d'un accessoire, démodé, déphasé, ridicule. Dès la fin du XIV^e siècle, les premiers bouffons du corpus en sont dotés, comme dans l'image 127. Ce bonnet est le plus souvent muni d'oreilles d'âne, animal symbolisant l'ignorance parfois associé à la folie²⁴⁴. Affubler le bouffon des oreilles de l'âne permet de lui coller les caractéristiques de l'animal et de le transformer en être

²⁴¹ Type de pèlerine à capuchon « Le chaperon est une pèlerine festonnée et toujours accompagnée d'un capuchon, dont la pointe s'allonge pour former une longue cornette qui descend parfois jusqu'aux genoux. » Francine Soulière, *Du costume à la mode : Antiquité, Moyen Âge, Renaissance*, Québec, Modulo-Griffon, 2004, p. 197.

²⁴² Florent Vénier, *Le costume médiéval : la coquetterie par la mode vestimentaire, XIV^e et XV^e siècles*, Bayeux, Heimdal, 2008, p. 128.

²⁴³ Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte, histoire des fous de cour*, Paris, Édition Fayard, 1983, p. 47.

²⁴⁴ Isidore de Séville, dans son *Livre des étymologies*, dresse un rapprochement entre *asinus* et *in-sania*. Cité par Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte, op. cit.*, p. 50.

hybride, mi-homme, mi-animal²⁴⁵. Ces oreilles peuvent également être placées en relation avec les cornes des démons²⁴⁶ et, de manière parodique, avec les pointes de la mitre épiscopale²⁴⁷.

La plupart des bouffons du corpus portent sur ce couvre-chef un ou plusieurs grelots (image 149). Ceux-ci font du bouffon un corps sonnante, dont le tintement annonce la présence, au même titre que la crécelle annonce le passage des lépreux²⁴⁸. Le son discordant des grelots participe également à la nature désorganisée, voire chaotique, du bouffon²⁴⁹. Le vêtement principal du bouffon est en général une casaque divisée en pointes à la hauteur des genoux ou des hanches. Bien qu'elle soit parfois monochrome, comme dans l'image 141, elle est généralement composée de couleurs vivement contrastées (image 139), voire bigarrées (image 151) qui rendent le personnage facilement reconnaissable, à l'instar des costumes de scène, notamment celui d'Arlequin qui en est inspiré²⁵⁰. Ainsi l'habit du bouffon ne se présente pas comme un amalgame d'emprunts le plaçant dans divers réseaux, comme c'est le cas pour l'insensé, mais comme un habit spécifique lui permettant d'être facilement et efficacement identifiable au sein de la société. Le témoignage des actes de comptabilité de différentes cours françaises au XV^e siècle permet de constater que cet habit est tout sauf accidentel, comme le révèle le souci accordé aux vêtements du bouffon dans les archives comptables de Philippe le Hardi.

[...] étant royés ou marbrés : les robes par exemple sont blanches et grises, vermeil et gris brun, et le plus souvent verte. La robe du fou est complétée par des chausses et des bottines, des chapeaux et des chaperons. Son costume est constitué d'étoffes et de fourrures de qualité : les houppelandes et les chapeaux sont fourrés de vair et doublés d'hermine ; les robes sont en drap d'or et en fourrure, et les cotes, frangées de soie²⁵¹.

En plus de fournir une description qui corrobore le témoignage de l'iconographie, les documents comptables décrivent les importantes dépenses défrayées pour l'habit du bouffon et, conséquemment, son aspect volontaire et travaillé. En fait, il faut parler d'un véritable costume qui fait du bouffon un personnage mis en scène, c'est-à-dire un personnage dont la présence et

²⁴⁵ *Ibid.* p. 50.

²⁴⁶ Jelle Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen Âge: hérétiques sorcières et marginaux*, Paris, Éditions Imago, 1997, p. 99.

²⁴⁷ Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte*, *op. cit.*, p. 50.

²⁴⁸ *Ibid.* p. 57.

²⁴⁹ *Ibid.* p. 51.

²⁵⁰ Jelle Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 102.

²⁵¹ D'après les Archives départementales de la Côte d'or (ACDO), citées par Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, *op. cit.*, p. 186-187.

l'allure visent à rendre palpables une fonction, une narration, une fiction. Finalement, l'agencement et la combinaison des pièces de ce costume prennent une dimension anthropologique dans la mesure où ils assemblent l'animal à l'humain à travers des éléments disparates. Cette hybridité bigarrée critique et interroge la nature double du fou, et par extension, de l'homme, dans l'ordre hiérarchique de la création²⁵².

3.5 L'insensé chez le barbier

Bien qu'elle ne soit pas la plus répandue, une des caractéristiques types de l'insensé, particulièrement au XIII^e siècle, est l'absence totale de cheveux, comme dans l'image 58. Tel que l'a démontré Jean-Marie Fritz, cette caractéristique est également très répandue dans les récits romanesques de la même époque²⁵³. Dans ces récits, le rasage du crâne est un geste d'humiliation que subissent ceux qui auraient perdu la raison. Par exemple, Tristan, en proie à la folie, est tondu, tout comme le sont parfois ceux qui sont accusés de sorcellerie²⁵⁴. Le crâne chauve peut donc être une marque d'infamie et revêtir un caractère pénitentiel et d'exclusion par la distinction. La tête de l'insensé, à l'instar de celle de l'accusé ou du banni, « fait ainsi l'objet d'une animalisation », ou d'une déshumanisation²⁵⁵. Notons au passage que d'un point de vue strictement médical, le rasage fait partie des traitements médicaux préconisés pour les maladies mentales²⁵⁶. Le rasage total du crâne, finalement, est une tonsure en soi.

Il est impossible de passer sous silence la filiation entre la coiffure de l'insensé et la tonsure du clerc, notamment puisque la grande majorité des images d'insensés du corpus les représentent tonsurés. Tel que relevé lors des descriptions, il en existe de nombreuses variantes, allant de la tonsure simple, comme dans l'image 27, à des tonsures plus complexes, comme celle de l'insensé de l'image 64 ou celui de l'image 97, où l'on peut voir qu'en plus de la couronne, les cheveux traversent le crâne en bandes. Dans tous les cas, cette coiffure place directement l'insensé en relation avec les clercs pour lesquels la tonsure est une marque de dignité, de sagesse et d'humilité volontaire. De plus, cette coiffure garantit aux clercs le rappel constant, chez les

²⁵² *Ibid.*, p. 189.

²⁵³ Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Age*, Paris, presses universitaires de France, 1992, p. 37-61.

²⁵⁴ *Ibid.* p. 40.

²⁵⁵ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, *op. cit.*, p. 165.

²⁵⁶ « Constantin l'Africain, à la suite des médecins grecs et arabes, la recommande pour les frénétiques, maniaques et mélancoliques. [...] D'abord pour appliquer au plus près du cerveau onguents, décoctions, ventouses, mais aussi afin d'"aérer" la tête. La folie [...] provient d'une mauvaise ventilation du cerveau. » Cité par Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou*, *op. cit.*, p. 43.

laïcs, de leur distinction, voire de leur élection, et du respect des privilèges qui leur incombent²⁵⁷. Conséquemment, à l'instar des cheveux rasés de l'insensé, la tonsure des moines est aussi tributaire de l'exclusion, de la mise à l'écart du monde et des hommes. La tonsure de l'insensé dresse ainsi un rapprochement entre l'humiliation du fou et l'humilité du clerc, du prêtre, du saint et de l'Évangéliste²⁵⁸. Sans être l'attribut du fou, la tonsure le rattache à tous les marginaux, ceux qui sont frappés d'infamie, mais également ceux qui offrent leur vie à Dieu. La tonsure ne sépare donc pas complètement l'insensé du reste du monde, car elle l'insère également dans un vaste ensemble. Si la tonsure le discrimine, elle lui attribue également une double filiation, celle des marginaux et celles des élus. En plus de le placer dans un binôme antinomique constitué de la folie d'une part et de la sagesse de l'autre, la tonsure de l'insensé évoque la structure même d'une définition de la folie médiévale qui se définit par une tension ambivalente entre le bien et le mal, le moral et l'immoral, l'ignorance et la sagesse²⁵⁹.

En opposition visuelle et formelle avec la tonsure, de nombreuses figures d'insensé, particulièrement aux XIV^e et XV^e siècles, présentent une chevelure hirsute et dense. Dans les deux cas, notons qu'il s'agit d'états d'exagération quant aux soins capillaires, à savoir être tondu ou, au contraire, laisser ses cheveux pousser sans les maîtriser. Cependant, différentes chevelures engendrent différentes significations. Par exemple, les cheveux hirsutes comme des flammes de l'insensé de l'image 101, rappellent les cheveux des possédés ou encore celle des allégories de la folie dans les psychomachies. Les cheveux en brosse de l'insensé de l'image 121 évoquent plutôt une chevelure « libre », symbole d'une nature sauvage, indomptable et vertement condamnée²⁶⁰. Effectivement, selon Martijn Rus, cette chevelure constitue une marque du refus de se plier aux normes et à l'ordre établi ; refuser ces normes c'est refuser l'ordre social. L'insensé dont les cheveux sont ébouriffés vient donc rejoindre les hommes sauvages, les monstres et les dévots de Satan, c'est-à-dire les figures pour lesquelles la chevelure, ou plutôt le laisser-aller de celle-ci, est l'une des marques signifiant leur « a-normalité », leur appartenance aux figures de l'« Autre »²⁶¹.

²⁵⁷ Louis Trichet, *La tonsure*, Paris, les éditions du Cerf, 1990, p. 154.

²⁵⁸ Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou*, *op. cit.*, p. 41.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

²⁶⁰ Noëlle Levy-Gires, « Se coiffer au Moyen-Âge ou l'impossible dupeur », *La chevelure dans la littérature et l'art au Moyen Age*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 279-290.

²⁶¹ Martijn Rus, « La chevelure au Moyen Age : marque du même, marque de l'autre » dans *La chevelure dans la littérature et l'art au Moyen Age*, *op. cit.*, p. 385-391.

Une autre caractéristique pilaire de l'insensé mérite notre attention. Il s'agit de la barbe portée par certains insensés et bouffons. On peut en distinguer deux types. La première, plus grossière, est une barbe couvrant les joues et le menton. La seconde, plus délicate, est longue et ne couvre que le menton, comme dans l'image 86. Commençons par la première, la barbe hirsute correspondant à un manque de soin personnel et un abandon négligé de sa personne. Le témoignage de la littérature et de ses mises en image indique que ce type de barbe est celui porté par les hommes sauvages et les vagabonds²⁶², mais aussi par les serviteurs de bas ordre²⁶³. Plus révélateur encore est l'aspect négligé de la barbe de l'insensé, par exemple dans l'image 132. Tout comme la chevelure et les vêtements, la barbe est un marqueur social porteur de significations précises auxquelles son entretien participe. Une barbe négligée, avant d'indiquer une appartenance spécifique à un groupe, qu'il soit religieux ou sexuel, souligne, à l'instar des cheveux, le refus de se plier aux convenances et aux codes prescrits par un groupe donné²⁶⁴. Inversement la barbe longue et bien tenue appartient plutôt aux lignages nobles²⁶⁵ et elle est largement utilisée pour représenter les personnages imbus d'autorité et de sagesse, comme les saints ou les docteurs de l'Église. À la lumière de ces observations, on remarque que les barbes portées par les figures du psaume 52 offrent un discours similaire à celui de la chevelure. À l'instar du vêtement, la pilosité de l'insensé participe à la création de son identité. Que ce soit par la barbe, la tonsure, partielle ou totale, ou par ses cheveux en brosse, les caractéristiques pilaires de l'insensé soulignent son retrait du monde. Toutefois, elles le placent également dans des réseaux spécifiques puisque ces caractéristiques ne lui sont pas propres. La tonsure ou la chevelure négligée de l'insensé l'insère dans divers réseaux qui lui attribuent une double parenté, celle des élus et celle des réprouvés.

3.6 Du gourdin à la marotte

Le gourdin est sans contredit l'attribut principal des figures des initiales historiées du psaume 52. Son omniprésence à travers les siècles que couvre le corpus, malgré ses transformations, est le témoin d'une continuité entre l'insensé et le bouffon²⁶⁶. Les plus anciennes

²⁶² Alicia Servier, « Le chevalier et le fou : du personnage à la figure dans les enluminures du Lancelot du Lac (XIII e - XV e siècle) », *Revue Ad hoc*, n°4, « La Figure », mars 2016, p.10.

²⁶³ Robert Bartlett, « Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages », *Transactions of the Royal Historical Society*, N. 4, 1994, p. 44.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 44.

²⁶⁶ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, op. cit., p. 172.

images de notre analyse, comme l'image 21, datant du début du XIII^e siècle, attestent déjà de la présence systématique d'une massue tenue dans la main droite de l'insensé. Elle est dotée de vestiges raméaux qui soulignent son aspect brut, voire sauvage, comme si l'insensé avait simplement cassé une branche avant d'en faire son attribut. Plus précisément, le gourdin est l'arme du vilain, relégué dans le désert sauvage de la forêt. La littérature médiévale atteste de cette caractéristique ; lorsque Tristan feint la folie, il emprunte la massue d'un vilain²⁶⁷. À cet égard, le gourdin place son possesseur à l'opposé polaire du monde de la chevalerie, à l'envers de la courtoisie. Le gourdin est, en d'autres termes, « l'équivalent dérisoire, primitif et grossier de l'épée du chevalier »²⁶⁸. Ce type de gourdin traverse le corpus, mais l'analyse sérielle révèle qu'il est principalement rattaché à la figure de l'insensé. Tout comme les vêtements de l'insensé, qui témoignent d'un certain raffinement à partir du dernier quart du XIII^e siècle, le gourdin s'affine et se transforme. Dans l'image 74, par exemple, il est allongé, aminci, et son extrémité est recourbée comme une crosse. Sa forme évoque celle de la crosse épiscopale et, peut-être encore davantage, celle du bâton pastoral. Cette caractéristique n'est pas anodine puisqu'elle place l'insensé en filiation directe avec David, le jeune berger. La figure 3 est une enluminure représentant l'Annonce aux bergers. On peut constater que les bergers portent aussi le bâton-crosse. Plus intéressant encore, celui de droite porte aussi un chaperon rouge, à l'instar de certains insensés et bouffons du corpus. Une parenté formelle signifiante s'établit donc entre l'insensé, le bouffon et le berger, ce qui enchâsse l'insensé de manière effective dans les thématiques pastorales et davidiques²⁶⁹. Présent dès le dernier quart du XIII^e siècle, le bâton-crosse de l'insensé est surtout associé aux figures intermédiaires du corpus, celles d'insensés drapés de vêtements couvrants ou encore de vêtements



Figure 3. Annonce aux bergers. *Missale senonense*, Montpellier, bibliothèque interuniversitaire de médecine, ms. H. 71, XIV^e siècle fol 12v. Source : Gallica.fr

²⁶⁷ Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou*, op. cit., p. 45.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, op. cit., p. 173.

multiples, comme dans l'image 115, ou dans l'image 127, qui est la plus ancienne image de bouffon de notre corpus.

Tel qu'indiqué lors des descriptions, un dernier type émerge du corpus quant à la représentation du « gourdin ». Il s'agit de la marotte, soit un bâton doté, à son extrémité, d'une tête humaine. La présence de la marotte dans le corpus est attestée dès le second quart du XIII^e siècle, comme le montre l'image 31 où l'insensé tient un gourdin dont l'extrémité est un visage sculpté. L'analyse du corpus prouve que la mutation du gourdin en marotte va principalement de pair avec la transformation de l'insensé en bouffon. Ainsi, les occurrences de la marotte, alors qu'elles vont en augmentant à travers le XIV^e siècle, se généralisent au XV^e siècle pour devenir un des attributs caractéristiques du bouffon. D'ailleurs, les quelques insensés du XV^e siècle tiennent, comme leurs congénères antérieurs, un gourdin ou un bâton, mais pas une marotte. Parallèlement à cette tendance, et tel que mentionné dans les descriptions, la marotte tend à adopter les traits de son possesseur. Cette caractéristique émerge au XIV^e siècle. Ainsi dans les images 89 et 109, la marotte possède la même coiffure que son possesseur, soit un crâne rasé dans le premier cas, et des cheveux denses et tombant dans le second. À la fin du XV^e, les ressemblances entre marotte et bouffon sont encore plus frappantes, comme l'atteste l'image 149 datant du dernier quart du siècle. La marotte porte un capulet à deux oreilles et une pointe rabattue ornée de grelots qui est identique en tout point à celle portée par le bouffon qui la tient. Elle dédouble ainsi son possesseur pour en devenir la copie dérisoire. Plus encore, l'insensé la regarde et semble lui parler, alors qu'il ignore dans cette image le roi en prière et la tête de Dieu dans les nuées. La marotte devient le seul véhicule de la communication du fou. Potentiellement dotée des facultés d'écoute et de parole, à l'instar de tout être rationnel, elle exemplifie et amplifie le vide dans la tête de l'insensé et le non-sens de discuter avec un objet. Mise en abyme et miroir dérisoire du bouffon, ce dernier devient le double ridicule de sa propre marotte²⁷⁰. À l'instar du gourdin, la marotte doit également être placée en relation avec les insignes du pouvoir. D'ailleurs il existe une parenté entre la marotte de l'insensé et le sceptre de Charles V (figure 4), un des seuls sceptres royaux du XIV^e siècle encore conservé. En effet, ce sceptre, daté de 1380, est

²⁷⁰ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, op. cit., p. 175.

surmonté à son extrémité d'une statuette de Charlemagne sur son trône, tenant lui-même le sceptre et l'orbe. De la même manière que la marotte contient la tête du bouffon, le sceptre royal porte une image-miroir du roi qu'il place en abyme. Contrairement à la marotte, le sceptre royal ne saurait cependant se poser comme une image dérisoire de son possesseur puisque la représentation de Charlemagne vise au contraire à établir l'ascendance carolingienne des Valois et à légitimer le pouvoir de ces derniers. En tant que symbole de pouvoir, le sceptre repose sur ce capital symbolique qui est défini par la relation entre ceux qui exercent le pouvoir et ceux qui le subissent²⁷¹. Dans le cas du sceptre royal, c'est la relation entre le roi et ses sujets qui permet de conférer la puissance symbolique à l'insigne. Cependant, en attribuant une importance à sa propre marotte, en lui attribuant même des capacités cognitives et en la dressant comme son égal, le bouffon rompt cette relation et crée son propre contrat social : il ne répond pas du sceptre royal, mais de son propre insigne, de lui-même. En ce sens, la marotte est une inversion dérisoire du sceptre en tant que symbole du pouvoir royal et de la justice. En s'entrecroisant avec la figure du bouffon, elle induit l'inversion des statuts et des pouvoirs et place son possesseur en relation de filiation et d'inversion avec les figures d'autorité royale.



Figure 4. Sceptre de Charles V. 1364-1380, conservé au Musée du Louvre.

Source : <http://cartelfr.louvre.fr/>

3.7 La sphère, pain ou orbe?

Tel que le révèle le corpus, la plupart des figures adoptant le type de l'insensé portent une sphère. Moins répandue que le gourdin, elle demeure sans contredit un attribut principal jusqu'à la fin du XIV^e siècle pour ensuite disparaître presque complètement des images du XV^e siècle. Contrairement aux autres attributs, qui ne semblent pas être influencés par cette donnée, la sphère

²⁷¹ Pierre Bourdieu, « Sur le pouvoir symbolique », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*. 32^e année, n. 3, 1977, p. 410.

est principalement observable dans les lettrines où l'insensé figure seul. Son apparence est le plus souvent blanche ou blanchâtre, parfois marquée d'une croix. La couleur respectivement dorée et brune des sphères des insensés des images 34 et 53 fait penser à la croute d'un pain, tout comme la texture de celle de l'image 85. La marque de croix, représentée sur certaines sphères, serait ainsi une figuration du *panis quadratus*, ce pain romain dont les entailles favorisent la division et le partage²⁷². Le rapprochement entre la sphère et le pain n'est pas anodin, car il place l'image directement en lien avec le cinquième verset du psaume « *Nonne scient omnes qui operantur iniquitatem, qui devorant plebem meam ut cibum panis ?* ». L'image de l'insensé, qui mord dans cette sphère, ou plutôt, ce pain, devient donc la transposition visuelle de ce verset²⁷³. En tant que première des nourritures, le pain et son partage constituent une puissante métaphore communautaire pour les chrétiens. Cette symbolique s'exprime à travers l'eucharistie. Le pain, mais aussi l'action de le partager et de le consommer en collectivité, est un des vecteurs d'identité et d'appartenance à la communauté chrétienne²⁷⁴. L'insensé qui dévore le pain sans le partager et sans même le rompre, s'exclut lui-même de l'Église. Dès lors ces images se rapprochent encore davantage du texte en représentant l'insensé qui dévore symboliquement le peuple de Dieu comme il dévore le pain. Certaines images, comme l'image 44, vont encore plus loin dans cette voie et montrent des pains marqués d'une croix ponctuée, indication d'une présence christique. Dans ces images, l'insensé s'en prend directement à une hostie, le pain de la communauté, de la satiété spirituelle, et la chair salvatrice du Christ, causant préjudice au Christ, à l'Église et la communauté dont il s'exclut définitivement²⁷⁵.

L'explication du pain, si elle convient à la plupart des images du corpus, doit cependant être revue dans certains cas notamment afin de prendre en compte le caractère ambivalent de cet objet. L'attitude de certains insensés envers leur sphère est dépourvue de tout intérêt alimentaire et de nombreux insensés du XIV^e siècle la tiennent sans lui porter la moindre attention. D'autres l'élèvent à hauteur de leur tête pour la regarder. Plus encore, ils semblent la supporter dans le creux de la main à l'instar du globe tenu par le Christ ou par Dieu, dans les représentations adoptant le type antique du *cosmocrator*, repris plus tard par les empereurs du Saint Empire et

²⁷² Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou*, op. cit., p.46.

²⁷³ *Ibid.* p. 176.

²⁷⁴ Claude Macherel, « Le pain et la représentation symbolique des processus vitaux », *Identité alimentaire et altérité culturelle : actes du colloque de Neuchâtel*, (12, 13 novembre 1984) Neuchâtel, Institut d'ethnologie et centre de recherches ethnologiques de l'Université de Neuchâtel, 1984, p. 217.

²⁷⁵ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, op. cit., p. 256.

ensuite utilisé abondamment dans les représentations royales, comme en témoigne le sceptre de Charles V²⁷⁶. Le manuscrit Sainte-Geneviève ms. 22, étudié dans le chapitre précédent, témoigne de la présence de cette iconographie dans les psautiers. Dans la figure 5, on voit que l'insensé du psaume 52 (au milieu) tient la sphère de sa main gauche alors qu'il dresse sa marotte de la main droite. Or, les représentations de Dieu dans les miniatures des psaumes 38 (à gauche) et 68 (à droite) du même manuscrit le représentent tenant l'orbe dans la main gauche et levant les doigts



Figure 5. Enluminures des psaumes 38, 52 et 68. Bible historique, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. Sainte-Geneviève 22, vers 1330. Source : www.calames.abes.fr.

de la main droite. Une parenté visuelle s'établit entre l'image de l'insensé et celle du Seigneur. On pourrait même avancer que l'insensé imite la gestuelle divine. À l'instar du gourdin et de la marotte, interprétables comme une reprise grossière, voire parodique, du sceptre ou de la crosse épiscopale, la sphère de l'insensé lui permet de s'approprier et d'inverser un signe de majesté et de pouvoir. Qu'elle soit pain, hostie ou orbe, eucharistique ou « cosmocratique », la sphère insère l'insensé dans les réseaux christiques et royaux. L'ambiguïté entre ces deux motifs, si elle peut être en partie éclairée les comportements de l'insensé, est en soit riche de sens. En effet, dans les représentations de la *Maiestas Domini*, mises au point au IX^e siècle, le Christ tient entre ses doigts un objet circulaire qui a été identifié comme étant soit une hostie, soit un globe. Dans un cas comme dans l'autre, elle est une représentation de l'espace terrestre et l'orbe terrestre est un des signes de l'Église universelle²⁷⁷. Les comportements de l'insensé à l'égard de la sphère sont donc à placer en relation avec ceux du

²⁷⁶ Percy Ernst Schramm, « Les signes du pouvoir et la symbolique de l'état », *Le Débat*, no. 4, Gallimard, 1981, p. 175.

²⁷⁷ François Bougard, « L'Hostie le monde, le signe de Dieu », *Orbis Disciplinæ, Hommages en l'honneur de Patrick Gautier Dalché*, Turnhout, Brepols, 2017, p. 51

Seigneur qui « jugera l'orbe de la terre avec justice ²⁷⁸ » lors du Jugement Dernier. Cependant, l'insensé est exempt de justice et par ses gestes porte atteinte à l'Église en tant qu'institution et communauté.

3.8 Franchissement, torsion, errance

La description du corpus montre que pour l'essentiel du XIII^e siècle, l'insensé adopte une posture généralement peu dynamique où il est tourné vers le texte, comme dans l'image 62. On remarque, dans cette image comme dans la plupart des initiales du XIII^e siècle et de nombreux exemples des XIV^e et XV^e siècles, qu'un des pieds de l'insensé franchit la limite du corps de la lettre. Ce franchissement, sans être exceptionnel, n'est pas anodin dans l'enluminure de l'époque. Si la bordure de la lettrine délimite l'espace pictural, elle définit également les limites de la normalité. On remarque d'ailleurs, dans les études de l'enluminure, que les personnages qui sortent de la normalité franchissent fréquemment cette bordure, comme si cette dernière ne pouvait contenir leur puissance²⁷⁹. Ceci est vrai pour les figures de l'anormalité « négative » (juifs, voleurs, bourreaux), mais également les figures d'anormalité « positive », comme les saints et, surtout, le Christ²⁸⁰. Le franchissement du pied de l'insensé indique et souligne son écart vis-à-vis la normalité, sans toutefois préciser si c'est par rapport au bien ou par rapport au mal. Cette caractéristique visuelle nourrit le caractère ambivalent de la figure de l'insensé.

À partir du milieu du XIII^e siècle, certaines figures sont animées d'un déplacement vers la droite, comme si elles étaient en mouvement, par exemple dans l'images 44. Ce mouvement de marche, représenté dans des images à travers tout le corpus, renvoie à la nature itinérante de l'insensé, indice de son état instable²⁸¹. C'est aussi le cas de certains insensés dont le corps semble se diriger dans la direction opposée de leur regard, comme c'est le cas dans l'image 77 et encore davantage dans l'image 66. Cette position semble induire un retournement dans le corps de l'insensé qui relève de la torsion, figure syntaxique par laquelle « un terme ou un ensemble manifeste une tension bien marquée entre deux orientations fonctionnelles²⁸² ». La torsion

²⁷⁸ Psaume 9, 9.

²⁷⁹ Didier Méhu, « Les rapports dans l'images », *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, (L'atelier du médiéviste 14), 2015, p. 277.

²⁸⁰ Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen-Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 67.

²⁸¹ Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècle*, Paris, le Léopard d'or, 1991, p. 157.

²⁸² Jean-Claude Bonne, *L'Art roman de face et de profil : le tympan de Conques*, Paris, Sycomore, 1985, p. 193-195.

implique une tension forte qui semble ici ramener le corps de l'insensé vers le texte, tout en détournant son attention vers la marge, générant ainsi une impression d'instabilité. Cette caractéristique s'exprime à travers les trois siècles du corpus et donne aux insensés et bouffons des positions parfois surnaturelles qui traduisent un état d'anormalité et qui s'opposent à la stabilité de David et la frontalité de Dieu.

Le mouvement de marche devient aussi de plus en plus explicite dans plusieurs miniatures du XIV^e et du XV^e siècle, comme l'image 105. Ce mouvement de marche indique un déplacement, qui, en soit, n'a rien de négatif. Cependant, lorsque l'on associe la marche de l'insensé à ses attributs (le gourdin, les « anti-vêtements », les pieds nus), ou encore à des éléments de décor de l'image, tels les arbres qui rappellent la forêt, elle tend à générer un caractère d'errance solitaire propre à l'« homme sauvage »²⁸³. Exempt de contact social, il erre seul à l'extérieur des lieux de civilisation et n'est intégré à aucun groupe, tel un vagabond. L'image 103 est révélatrice à cet égard. Elle montre un insensé exclu, pointé du doigt par la foule, dans une composition qui marque une différence claire entre la communauté et l'individu marginal. Cette marginalisation de l'insensé est un des effets de son instabilité qui provoque son errance. Le déplacement de l'insensé n'a donc rien de positif, ce n'est pas un cheminement. En se dissociant de la société, il devient impossible pour lui de consolider son identité sociale²⁸⁴. Ceci se manifeste visuellement dans de nombreuses enluminures d'insensé et de bouffon au XV^e siècle. Les insensés des images 131 et 132, tout comme les bouffons des images 141 et 129 sont représentés dans un milieu naturel entre désert et forêt, ce qui est intéressant puisque la forêt est le désert social médiéval. Elle « symbolise tout à la fois le danger, l'aventure et la liberté et c'est là que se dissolvent les liens qui quadrillent la société féodale ²⁸⁵ ». D'autres enluminures (images 133, 151, 154) présentent des arrière-plans où l'on peut voir une ville au loin, ce qui marque l'appartenance du bouffon à l'extérieur des lieux de socialisation. Dans les images, il s'exclut par lui-même et par les autres de la société, il est relégué à l'errance, comme le montre bien le mouvement de marche qu'adopte le bouffon de l'image 147.

²⁸³ Alicia Servier, « Le chevalier et le fou », *op. cit.*, p. 10.

²⁸⁴ Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 157.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 158.

3.9 L'insensé en majesté

Tel que mentionné dans les descriptions, le XIV^e siècle voit l'apparition d'insensés adoptant une position stoïque qui les placent en relation avec les figures d'autorité et de sagesse, comme dans les images 103, 109 et 110. Cette impression est largement alimentée par les vêtements et par la manière dont l'insensé tient sa massue et sa sphère. Hiératique, il exhibe ses attributs comme s'il s'agissait de *regalia*. Cette position renforce la relation, décrite plus haut, entre les insignes de l'insensé et ceux du pouvoir²⁸⁶. Deux images, toutes deux issues du premier quart du XIII^e siècle, sont particulièrement révélatrices de la mise en relation de l'insensé avec les figures d'autorité royale et divine. La première, l'image 15, montre un homme assis sur un trône, le regard levé vers le ciel, tenant un sceptre avec une fleur de lys et un orbe. Ses vêtements ne permettent pas un rapprochement avec ceux des insensés typiques de ce siècle, mais sa présence sur le trône suffit à créer une image parfaite de l'anti-roi, ou plutôt, de celui qui singe le roi, puisqu'il ne porte pas la couronne. Notons d'ailleurs qu'il ne porte ni la couronne ni l'auréole. L'image 12, plus près de la figure type de l'insensé, adopte la même position de majesté sur un trône. Il porte le gourdin et la tonsure, attributs de sa condition, et siège en levant l'index de la main droite. Dans cette image, l'insensé devient en quelque sorte un usurpateur ou un double du roi, à moins qu'il ne souligne plutôt la folie potentielle du pouvoir temporel. Dans les deux cas, l'assimilation de l'insensé au roi implique une réflexion sur la sagesse et la folie du roi, tout en induisant une reprise inversée et critique du pouvoir royal²⁸⁷. Une troisième image, l'image 2, pousse encore plus loin le rapprochement avec les figures du pouvoir divin. On y voit un homme au regard hagard, sans couronne sur ses cheveux hirsutes, qui tient un sceptre en étant assis sur un arc-en-ciel, à l'instar du Christ, ou plutôt, d'un *anti-christ*²⁸⁸.

3.10 L'insensé, le bouffon et leurs copains

Le chien

Bien que seulement 5 initiales présentent l'insensé et le bouffon en relation avec un chien (images 70, 113, 129, 131 et 137). La présence de l'animal est certainement à placer en relation

²⁸⁶ Voir les sections « Du gourdin à la marotte » et « La sphère : pain ou orbe ? ».

²⁸⁷ Jean Wirth, *L'image à l'époque gothique*, Paris, Cerf, 2008, p. 309.

²⁸⁸ *Ibid.*

avec le livre des Proverbes qui dresse justement un parallèle entre l'animal et l'insensé²⁸⁹. Cependant, leur rencontre au sein de l'initiale du psaume 52 rend explicites certaines particularités de la nature de l'insensé. Le chien, souvent vu comme un animal fidèle et fiable, revêt également une symbolique plus maléfique. Comme le précise Alfred Maury, c'est souvent sous la forme de ce quadrupède que Satan se présente aux sorciers et magiciens. C'est aussi sous cette apparence à première vue honnête que le génie du mal tente de semer le trouble dans l'esprit du pécheur²⁹⁰. Dans l'image 70, on peut voir un chien, gueule ouverte, attaquant l'insensé. Ceci le rapproche indubitablement de la figure du démon, dont on comparait souvent les atteintes à des morsures. Inversement, comme dans l'image 113, il adopte des traits dociles et doux, symbolisant alors la docilité de l'animosité dominée par l'homme²⁹¹. La présence du chien, qu'elle soit positive ou négative, interroge les rapports de proportion entre humanité et animalité chez l'insensé. Ces proportions permettent de contester les limites de l'homme par rapport à ses extrémités, animale d'une part et spirituelle de l'autre. De même, l'insensé et le bouffon portent les traces de leur animalité (et de leur humanité) lorsqu'ils sont représentés nus, les jambes dénudées, exhibant leur sexe, mordant dans leur pain, marchant dans la direction opposée de leur regard : sens, instincts, voracité, mouvements, tous renvoient à leur part animale²⁹². Ces frontières, contenues dans l'image et dans le corps de l'insensé et du bouffon, révèlent ainsi leur part d'animalité et, conséquemment, d'hybridité. Cela relève de l'anthropogénèse, décrite par Giorgio Agamben comme « ce qui résulte de la césure et de l'articulation entre l'humain et l'animal. Cette césure passe d'abord à l'intérieur de l'homme²⁹³ ». Dans de nombreuses images du corpus, cette césure se manifeste de manière visuelle dans la désarticulation des mouvements des corps de l'insensé et du bouffon : alors que les jambes vont dans une direction, le corps se penche dans le sens inverse. Les corps hybrides possèdent la capacité potentielle de se mouvoir, mais en acte, ce mouvement est réalisé à l'envers : ils opèrent par dissonance, par désaccord. Les images de l'insensé près d'un chien révèlent ces nœuds autrement invisibles, mais l'absence de l'animal ne signifie pas que ces liens soient inopérants. Au contraire, ce qui est absent des figures d'insensé et de bouffon, c'est la frontière entre l'humain et l'animal, d'où la nature foncièrement

²⁸⁹ Proverbes, 26 :11 « *Sicut canis qui revertitur ad vomitum suum, sic imprudens qui iterat stultitiam suam* » (Comme un chien qui retourne à ce qu'il a vomi, Ainsi est un insensé qui revient à sa folie).

²⁹⁰ Alfred Maury, *Le symbolisme des animaux au Moyen Âge*, Genève, , 2005, p. 36-38.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 38.

²⁹² Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, op. cit., p. 210.

²⁹³ Giorgio Agamben, « Anthropogénèse », *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot, 2006, p. 126.

hybride de ces figures²⁹⁴. Ceci est particulièrement flagrant dans les images 131 et 137, où l'insensé mord la queue du chien, inversant la relation homme-animal. Dans ce face-à-face avec la bête, dans ce rapport violent de domination et de proximité avec le chien, l'insensé cède entièrement à son animalité²⁹⁵. L'hybridation, bien qu'elle puisse être en soi positive, demeure donc principalement négative dans le cas de l'insensé en raison des nombreux caractères transgressifs de cette figure, de ses gestes et de ses attributs.

Discussion endiablée

De nombreuses initiales du XIII^e siècle et du début du XIV^e siècle illustrent l'insensé discutant avec le diable. Dans l'image 1, datant des toutes premières années du XIII^e siècle, le diable reprend globalement les attributs de l'insensé. Il tient ce qui semble être un crochet de métal noir et porte un léger vêtement couvrant ses hanches. Son corps est velu et bleu, sauf sa tête et ses ailes qui sont rouges. Une telle image dresse une parenté formelle entre l'insensé et le diable et cette association amplifie le blasphème prononcé par l'insensé dans le premier verset du psaume (*Non est Deus*). En effet, dans cette image, le diable est tout à la fois l'insensé, dont il reprend les attributs, l'hybride, et l'animal : velu comme une bête, il porte des ailes, reliquat de son passé d'ange déchu, et tire la langue, rappel du blasphème envers Dieu²⁹⁶. Cette filiation, si elle souligne l'aspect blasphématoire de l'insensé, indique également qu'il porte la marque du péché d'orgueil en affirmant des faussetés à propos de Dieu, allant jusqu'à nier son existence et à attribuer « à la créature [le démon] ce qui est de Dieu ²⁹⁷ ». D'autres initiales, comme l'image 19, montrent l'insensé en discussion avec le diable, comme en témoignent les gestes des deux personnages. Il est impératif, afin de comprendre cette composition, de revoir les autres initiales historiées du psautier, plus particulièrement celle placée en ouverture du psaume 38²⁹⁸. Telle que décrite dans le chapitre précédent, cette initiale présente généralement le roi David qui pointe sa bouche. C'est une mise en image du premier verset du psaume « je veillerai sur mes voies, de peur de pécher par ma langue, je mettrai un frein à ma bouche, tant que le méchant sera devant

²⁹⁴ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, op. cit., p. 211.

²⁹⁵ Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, *Le monde roman par-delà le bien et le mal*, Paris, Éditions Arkhê, 2012, p. 118.

²⁹⁶ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, op. cit., p. 248.

²⁹⁷ Grégoire le Grand fait de l'orgueil « la source de tous les vices et attaque toutes les vertus ». Voir Charles Jacques Saillant, *Maux de l'Église dans les derniers temps et leurs remèdes, exposés par Saint Grégoire*, Paris, 1788, p. 381.

²⁹⁸ Cette relation entre les images est d'autant plus effective que l'initiale du psaume 38 précède celle du psaume 52 dans la grande majorité des psautiers.

moi²⁹⁹ ». Dans certaines initiales du psaume 38, ce « méchant » est incarné par un démon à qui David indique sa bouche, soulignant par ce geste qu'il ne se laissera pas prendre au piège. La discussion entre le démon et l'insensé dans l'initiale du psaume 52 souligne l'échec de ce dernier à veiller à ses paroles et indique la gravité de sa verbosité excessive³⁰⁰. L'image 101, en ouverture du psaume 52 d'un bréviaire daté des premières années du XIV^e siècle, condense davantage l'image et ajoute, dans le coin supérieur droit, la tête de Dieu dans les nuages. Il regarde l'insensé qui, lui, échange son regard en lui montrant la petite sphère qu'il tient dans sa main. Sous Dieu, devant l'insensé, se tient un petit démon monstrueux. Comme pour accentuer son discours sur la gravité du péché de la parole, l'initiale ajoute un niveau de textualité en mettant en image les versets 3 et 4 du psaume 52 :

³ Dieu, du haut des cieux, regarde les fils de l'homme, pour voir s'il y a quelqu'un qui soit intelligent, qui cherche Dieu.

⁴ Tous sont égarés, tous sont pervertis; il n'en est aucun qui fasse le bien, pas même un seul.³⁰¹

Ainsi, la tête du créateur regarde avec sévérité, tristesse et déception les manquements de l'insensé. Ce dernier, comble de la folie, nie en son cœur l'existence de celui dont il voit l'image. La relation du fou avec Dieu dans les initiales crée ainsi des jeux paradoxaux de présence et d'absence. Si la présence de Dieu est rendue sensible par sa tête dans les nuages, son absence est signifiée par les paroles blasphématoires de l'insensé³⁰². La présence du diable, quant à elle, amplifie encore davantage l'« absence » de Dieu. Les images « binaires » qui représentent uniquement l'insensé en présence du visage de Dieu fonctionnent selon la même logique paradoxale d'inversion de la présence et de l'absence divine. Notons rapidement que lorsque le visage divin apparaît, l'insensé semble s'agiter davantage, comme on peut le constater dans les images 71, 98, 99, et 141. Dans tous les cas, qu'il s'agisse de l'insensé ou du bouffon, ils tournent le regard vers le ciel, lèvent leur massue et mordent frénétiquement dans leur pain, tout en conservant le regard rivé vers le créateur. S'installe alors, en plus des jeux d'inversion présents, un dialogue corporel où le fou rend perceptible l'instabilité de la folie face à l'impassibilité de la sagesse.

²⁹⁹ Psaume 38:1.

³⁰⁰ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, op. cit., p. 248.

³⁰¹ Psaume 52 : 3-4.

³⁰² Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, op. cit., p. 267.

Rendez-vous avec David

Bien que l'insensé soit quelques fois représenté en relation avec le diable ou en présence de Dieu, c'est certainement avec la figure du roi qu'il partage le plus souvent l'espace pictural de l'initiale. Effectivement, 33 des 154 images du corpus représentent l'insensé ou le bouffon aux côtés d'un roi, identifié comme étant David. La présence du psalmiste, rappelons-le, s'explique par son rapport particulier aux psaumes³⁰³. Figure dominante des enluminures des psautiers, on ne peut s'étonner de sa présence auprès de l'insensé du psaume 52. Ce dernier, dans la plupart des initiales historiées, ne semble pas, ou peu, influencé par la présence du roi à ses côtés. La plupart des images le dépeignent avec ses habits, coiffure et attributs habituels, comme dans les images 7, 10 et 30. Mais le simple rapprochement de l'insensé avec David nous rappelle les logiques d'inversion inhérentes aux caractéristiques de l'insensé. L'image 114 offre un condensé de ces relations : la marotte de l'insensé fait écho au sceptre royal, le crâne échevelé s'oppose à la tête couronnée et la nudité impudique du corps à la dignité de la toge royale. Même les mouvements et l'attitude corporelle des deux personnages sont en opposition complète, agités chez l'un, réservés chez l'autre. Chacun de ces indices visuels les placent en opposition, évidence formelle de leur relation antagonique qui fait d'eux un couple complémentaire, tel qu'il a été discuté dans le chapitre précédent. Soulignons toutefois que le roi David signe un geste de parole à l'attention de l'insensé qui ne le lui renvoie pas. Les images où l'insensé parle, ou esquisse les gestes de la parole, sont plus rares (images 32, 43, et 60), mais les rapports d'opposition visuelle demeurent suffisants pour instaurer une hiérarchie dans le discours. La figure d'autorité du psalmiste garantit la rationalité de sa parole et la sagesse de son âme qui se dresse en tant que rempart contre le blasphème de l'insensé³⁰⁴. Si cette sagesse se manifeste dans l'image, elle découle principalement de la relation qu'entretient le psalmiste avec Dieu. David devient en quelque sorte l'intermédiaire entre Dieu et le fou, dont il est « le vecteur tour à tour semblable et contraire³⁰⁵ ». Ceci est visuellement sensible dans certaines initiales, où la tête de Dieu est

³⁰³ David, considéré comme l'auteur principal des psaumes, bénéficie de leur aura et représente la principale figure psalmique. Isabelle Marchesin, *L'Image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 9.

³⁰⁴ Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature*, op. cit., p. 233.

³⁰⁵ *Ibid.*

représentée dans les nuées, généralement en haut au centre, comme dans l'image 28. La relation entre David et l'insensé repose dans cette image sur des inversions binaires et c'est précisément entre elles que la folie prend tout son sens et sa place. Deux intentionnalités, visuelles et verbales, se font face : le roi oppose ses gestes raisonnés à la désarticulation du corps de l'insensé, « le singulier de l'unité, de l'harmonie et de la stabilité fait face au multiple de l'hybride et au mouvement désordonné; la sagesse du geste exprime celle de l'esprit inspiré par Dieu; elle est contraire à la folie et au désordre de l'insensé³⁰⁶».

Si elle fonctionne dans la majeure partie des initiales qui présente le fou et David, cette logique ne se transpose pas exactement à la figure du bouffon. Effectivement, ce dernier et le psalmiste sont moins souvent réunis et, lorsqu'ils le sont, ils sont rarement placés en relation de communication. L'image 149 exemplifie bien ce cas de figure. David, à genoux, les mains jointes en prière, lève les yeux au ciel, vers Dieu, avec lequel il entre en communication intérieure, silencieuse. Sa harpe, allégorie des louanges harmonieuses du roi David, est déposée à ses genoux. La figure du bouffon lui est totalement opposée. Il semble danser et ainsi faire tinter ses grelots tout en parlant à sa marotte qu'il désigne. Quant à Dieu, fidèle aux troisième et quatrième versets du psaume, il pose son regard sur la scène pour constater que le bouffon l'ignore. Une autre image, l'image 140, offre une composition similaire : le bouffon, qui tourne complètement le dos à David et à Dieu, saute joyeusement en regardant sa marotte. Contrairement à l'insensé, les bouffons, dans ces images, coupent complètement la communication avec David et Dieu, marquant physiquement et définitivement l'incompatibilité de leurs spiritualités et de leurs discours. Ainsi, la prière silencieuse de David est une louange harmonieuse qui s'oppose aux tintements chaotiques des grelots du bouffon. D'un côté, la prière du roi est son médium de communication pour lier son âme à celle de Dieu. De l'autre, le dialogue du bouffon à sa marotte est vide de Dieu, vide de sens et vide de vie, car l'objet de son discours est dépourvu d'âme³⁰⁷.

Que ce soit devant l'insensé ou le bouffon, les gestes et la position de David impliquent une parole. Inspirée par Dieu, cette parole, invite à la pénitence, tout en chantant les grandeurs du créateur. Le sens intentionnel de ces paroles transite certes par la prière de David, mais, dans le cas précis du psaume 52, son sens moral est incarné par son interlocuteur, par l'insensé et le bouffon. Leurs personnes signifient le péché des hommes, elles incarnent ceux qui se sont

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 234.

³⁰⁷ *Ibid.*

détournés de Dieu, ceux qui ont péché, et, en ce sens, ils sont le signe justifiant la venue du Christ sur terre³⁰⁸.

4. Insensé et bouffon; discours similaires, intentions dissemblables

Si l'analyse sérielle nous a jusqu'à présent révélé les caractéristiques intrinsèques du bouffon et de l'insensé, et si elle a permis d'envisager les thématiques auxquelles ils se rattachent, elle échoue pour fournir les raisons et la signification de l'apparition de la figure du bouffon dans les initiales et enluminures des psautiers à la fin du XIV^e siècle. Certes, le corpus nous permet de dégager les similitudes et dissemblances sous-jacentes. Ainsi, on peut apprécier le maintien de certaines caractéristiques dans les positions des deux figures, dans les transformations menant du gourdin à la marotte, ou encore dans la disparition du pain ou de l'orbe au XV^e siècle. Mais ces indicateurs ne sont que des pistes, des traces d'un changement malheureusement peu couvert par la littérature scientifique. Nous proposons donc ici quelques hypothèses expliquant cette métamorphose. L'image 127 a été identifiée dans le corpus comme une image charnière : les oreilles et les grelots apparaissent pour la première fois sur le capulet d'un homme portant le pain et le gourdin, créant une figure composite à mi-chemin entre la personnification de la honte de l'*insipiens* et la figure spécifique du bouffon de cour. Ce glissement vers le personnage de cour pourrait peut-être s'expliquer par la filiation entre l'insensé et le roi David et, surtout, par les nombreuses représentations du roi David aux côtés de cet insensé. La présence de David en tant que roi donnerait ainsi naissance, au XV^e siècle, à une nouvelle conception iconographique qui lui associerait logiquement le bouffon de cour : à chaque roi son bouffon. On substituerait ainsi à l'insensé blasphémant, contre-modèle de David, un bouffon de cour, contre-modèle du roi. On assisterait donc à un passage du couple insensé-David, doté d'un fort sens moral et religieux, au couple séculier bouffon-roi. Cette transition pourrait trouver une explication dans l'adaptation de la production des psautiers manuscrits à une clientèle de plus en plus princière³⁰⁹. Ainsi, bien qu'une partie des psautiers ait toujours été réalisée pour l'aristocratie, les commandes et adaptations particulières des nobles vers la fin du XIV^e siècle pèsent de plus en plus dans la sélection des motifs iconographiques ornant leurs manuscrits. Évoquons deux images du corpus qui sont jusqu'ici passées sous silence. Il s'agit des images 96 et 116. La première, l'image 96,

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 234-235.

³⁰⁹ Angelika Gross, « L'exégèse iconographique du terme "*insipiens*" du psaume 52 », dans *Réflexion Historique*, vol. 16, No. 2/3, p. 275.

datée de la première moitié du XIV^e siècle, provient du livre d'heures de Bonne de Luxembourg. Le personnage de gauche, l'insensé, est représenté dans ce qui ressemble à un vêtement de moine. Il tient un bâton d'une main et boit dans une grande coupe. Un second personnage le retient en tirant sur son capuchon et semble le menacer d'un fagot, comme pour l'empêcher de boire, probablement pour marquer sa désapprobation face à la glotonnerie du premier. Bien que cette scène ne soit pas habituelle dans les enluminures et initiales du psaume 52, ce qui frappe particulièrement est le souci du détail et la précision accordée aux traits du visage de l'insensé. Son crâne est conique, son front court et plat, son nez immense, ses yeux grands et sa nuque forte. En fait, cette image a été identifiée comme le portrait de Jehan Arcemalle, bouffon de cour de Jean le Bon, roi de France³¹⁰. L'insensé de la seconde image, (image 116) issue d'une Bible historique, celle du ms. BnF, français 152, daté de la seconde moitié du XIV^e siècle, présente des caractéristiques similaires. Il est toutefois vêtu d'un habit royal, doublé d'hermine, sous lequel il porte un vêtement rouge qui se termine en pointe sur sa tête. Il brandit une verge, comme pour menacer le roi, alors que son autre main tient une cruche. Encore une fois la précision des traits du visage est frappante. On assiste, dans ces deux enluminures, à la personnification d'insensés et de bouffons, une caractéristique complètement en marge de ce qui a été relevé dans les autres images du corpus. La fin du XIV^e siècle voit donc le début d'une production d'images de l'insensé qui s'inscrit toujours dans le cadre de l'illustration du psaume 52, mais qui ne se base plus exactement sur le texte du psaume 52, qui concevaient l'*insipiens* comme une personne morale, voire une allégorie. Cette tendance se concrétise au XV^e siècle dans l'apparition de la représentation des bouffons, identifiables ou anonymes, issus d'une exégèse cette fois-ci purement iconographique. Des éléments « réalistes » comme le portrait, les vêtements du siècle, les décors élaborés en arrière-plan (arbres, architecture, villes) contribuent ainsi à la création d'une nouvelle image qui puise ses symboles dans le monde profane et dans la vie de cour, plus près de la vie des nobles. Ainsi entre le XIII^e et le XV^e siècle, la conception de l'initiale du psaume 52, et la conception du terme *insipiens* passent d'un sens clérical à un sens profane³¹¹.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 276.

³¹¹ Notons que cette transition picturale de l'insensé vers le bouffon ne correspond pas à une traduction du terme *insipiens* en langues vernaculaires. En effet, les bibles historiques traduisent généralement le terme par « celui qui n'est pas sage ». Or, les figures accompagnant ce texte représentent toujours des insensés. Inversement, le bouffon apparaît principalement dans les initiales et les enluminures des textes latins. Deux seules images du corpus accompagnent une traduction des psaumes utilisant le terme « fol ». Il s'agit des images 128 et 149. La première, issue du psautier de Jean de Berry, illustre un insensé vêtu de blanc et mordant dans son pain. La seconde, issue de la toute fin du XV^e siècle, montre un bouffon ignorant le roi et parlant à sa marotte. Les traductions littérales du terme

Ce déplacement de sens est à mettre en relation avec les changements qui s'opèrent à l'époque gothique quant à la légitimation du pouvoir temporel. À l'époque romane, les clercs se considèrent comme les seuls dépositaires de la sagesse, de la *sapientia* (entendue dans sa compréhension médiévale, soit comme le savoir moral et philosophique reposant sur la tradition et la connaissance des Écritures). Inversement, ils avancent volontiers que les rois et les princes en sont privés³¹². Mais cette réalité change à partir du XIII^e siècle alors que les rois s'approprient progressivement cette vertu, considérée comme essentielle au *regnum* : la sagesse se voit obtenir le rôle de doser (*temperare*), de contrôler le pouvoir afin d'en assurer la justice³¹³. Le psautier joue un rôle dans cette transition et, sans cesser d'être à la base de l'apprentissage et de la prière chez les clercs, il devient aussi un livre très convoité pour l'éducation des laïcs³¹⁴. Cette popularité s'explique en partie par le rapprochement évident entre la figure du roi et celle de David ainsi que par la forme flatteuse que peuvent revêtir les psaumes dans ce contexte d'identification royale. Ainsi, si l'insensé était l'opposé inverse de David et de la sagesse dont il était l'incarnation, le bouffon de cour, dans le contexte de l'appropriation laïque du psautier, peut apparaître comme l'antithèse du roi, ou, plutôt, les antithèses des rois, sachant que la représentation de binômes d'opposition est une des éléments caractéristiques de l'imaginaire médiéval.

Le bouffon comme fou de cour

L'analyse du corpus a révélé que les premières apparitions du bouffon dans les psautiers datent de la fin du XIV^e siècle. Il nous apparaît nécessaire de faire ne serait-ce qu'une petite incursion dans l'univers courtois afin de sonder le contexte de l'apparition des bouffons, ou des « fous de cour » dans les cours princières³¹⁵.

C'est à partir de la deuxième moitié du XIV^e siècle que les mentions des bouffons de cour augmentent suffisamment pour attester de leur présence continue dans l'entourage royal. Certes,

et les implications sémantiques qu'elles pourraient contenir ne semblent donc pas influencer de manière directe et claire l'iconographie du psaume. Angelika Gross, « L'idée de la folie en texte et en image : Sébastien Brandt et l'*insipiens* », *Médiévales*, n°25, 1993. *La voix et l'écriture*. p. 90-91.

³¹² Philippe Buc, *L'ambiguïté du Livre : prince, pouvoir et peuple dans les commentaires de la Bible au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1994, p. 186.

³¹³ *Ibid.*, p. 179.

³¹⁴ Victor Leroquais, *Les psautiers manuscrits*, *op. cit.*, p. LIX.

³¹⁵ Nous nous appuyons principalement sur les travaux de André Stegman, Bernard Guénéé et Maurice Lever. Les trois auteurs se basent abondamment sur les comptes et relevés des cours françaises, notamment sous Charles V.

il existe des relevés de leur existence dans les cours royales du XIII^e siècle, mais ce n'est qu'avec le règne de Jean le Bon (1350-1364) que la présence des fous de cour prend de l'importance dans les livres de comptes royaux, assez pour que l'on connaisse encore aujourd'hui les noms de ces fous en titre d'office³¹⁶. Les mêmes sources nous informent que Charles V, encore dauphin, avait son propre fou et que quelques mois après son accession au trône en 1364, il « envoie querre un fol ». Cette donnée, s'il elle nous fournit des indices sur la relative importance du fou aux yeux du roi, nous conduit surtout à nous demander ce que le roi cherche chez un fou et qui, exactement, il fait quérir pour remplir un tel office. Les comptes demeurent muets à cet égard, si ce n'est pour nous indiquer que les rois iront jusqu'à les faire venir à leur frais des diverses régions du royaume. Il ne faut donc pas confondre le bouffon avec les musiciens, jongleurs et ménestrels de passage qui pouvaient être engagés de manière ponctuelle à la cour³¹⁷. Le bouffon royal serait plutôt spécifiquement choisi, selon Bernard Guénée, parmi de jeunes innocents ou idiots doués d'un esprit vif. Ceux qui répondaient aux attentes du roi restaient à la cour et les autres étaient renvoyés chez leurs parents ou abandonnés. Quant aux fonctions du bouffon, elles sont bien larges, allant de secrétaire à écuyer, mais sa fonction principale est tout simplement d'être présent, une sorte d'antithèse visuelle et spectaculaire du pouvoir royal. Ainsi il n'est jamais relégué aux cuisines ou aux écuries et il n'est pas douteux de penser que le bouffon soit près du prince, car, si ce dernier a un bouffon, c'est avant tout pour en rire³¹⁸. Il a souvent été mentionné, dans la littérature, d'appréhender le bouffon comme un conseiller du roi, un fou qui serait en fait un sage, un conseiller instruit. Cependant, cette définition semble être apparue au XVI^e siècle à la suite de la publication de l'*Éloge de la folie* d'Érasme. D'ailleurs il n'existe, pour les XIV^e et XV^e siècles aucune mention d'un tel état et d'une telle fonction pour les fous de cour³¹⁹. Les fous de cour des XIV^e et XV^e siècles semblent bel et bien être des simples d'esprit particulièrement doués pour remplir leur fonction de divertissement. Ils n'étaient pas, comme ils le seront plus tard à la fin du XV^e siècle, des professionnels maîtrisant les arts oratoires, la jonglerie et la danse³²⁰. Ceci n'exclut pas la nécessité du fou de se soumettre à un apprentissage rigoureux,

³¹⁶ Bernard Guénée, « Fous du roi et roi fou. Quelle place eurent les fous à la cour de Charles VI ? », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 146^e année, n° 2, 2002. p. 651.

³¹⁷ André Stegman, « Sur quelques aspects des fous en titre d'office », *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 55.

³¹⁸ Bernard Guénée, *op. cit.*, p. 656.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 659

³²⁰ Les avantages matériels attireront éventuellement des prétendants, des « spécialistes » de la folie. Tatjana Silec, « Le fou du roi : un hors la loi d'un genre particulier », *Camenuiae* n° 2, Juin 2008, p. 3.

souvent sous la tutelle d'un gouverneur, lui-même ancien bouffon. Sa première tâche étant le divertissement, le bouffon devait compter, outre les dons comiques, sur une bonne intuition et une solide connaissance du roi et de son entourage³²¹. Face à un auditoire souvent limité au roi lui-même et à son cercle intime, il ne pouvait compter sur les stratégies classiques du théâtre, car devant un seul individu les principes de distanciation s'effondrent. Le roi devenait ainsi tout à la fois spectateur et acteur du jeu du fou, il lui donnait la réplique, il était le faire-valoir de son propre fou³²². Cette relation renvoie à la notion déjà abordée du couple antithétique du roi et du bouffon, du pouvoir et de sa dérision. Une caractéristique cruciale demeure à préciser afin de comprendre le rôle et la fonction du bouffon. Il s'agit d'un statut tout particulier accordé au bouffon à qui l'on concède une entière liberté de parole³²³. Ce privilège ne s'explique que par l'intercession de la folie qui assure l'innocence du bouffon. En ce sens, savoir si la folie est réelle ou feinte n'apparaît plus de la plus grande importance. Il suffit d'établir une convention selon laquelle la libre parole ne peut se faire que sous le masque de la folie, sous le spectacle de l'aliénation³²⁴. Cette puissance langagière du bouffon lui a valu d'être souvent comparé à un miroir, renvoyant aux princes et aux rois une image bien différente de celle véhiculée par les courtisans. Ce que le roi voit dans son bouffon, c'est une image disloquée et corrompue, sa propre contrefaçon grotesque³²⁵. Il ne faut pas voir dans cette lecture du bouffon une célébration d'un discours antimonarchique. Bien au contraire, en se moquant du roi, en condensant le ridicule dans un spectacle rituel, le bouffon est l'un des plus fidèles garants de l'ordre établi. Il absorbe et désactive symboliquement tout acte de transgression et, par le fait même, rend impossible la subversion³²⁶.

³²¹ « Le rire met en action les ressorts les plus secrets de notre être, ceux-là même qui lui communiquent sa puissante vertu libératrice » Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte, Histoire des fous de cour*, Paris, Fayard, 1983, p. 141.

³²² *Ibid.*

³²³ Andre Stegman, « Sur quelques aspects des fous en titre d'office », *op. cit.*, p. 54.

³²⁴ Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte, op. cit.*, p. 150.

³²⁵ *Ibid.*, p. 152.

³²⁶ *Ibid.*, p. 153.

Conclusion générale

La bougeotte a commencé il y a très énormément jadis, dans un beau grand jardin, un très beau grand jardin très énormément luxurieux. C'était beau, c'était beau y'avait des arbruisseaux qui coulaient partout... Y'avait des bicornes qui gazonnaient.

Marc Favreau, *L'univers est dans la pomme.*

Bien que le sujet d'étude ait beaucoup évolué depuis les premiers balbutiements de ce mémoire, il est demeuré près de nos intérêts de recherches et de notre volonté première : étudier, par le biais des images, un des sens de la folie médiévale. Cette volonté n'est pas anodine et elle s'insère plus largement dans le renouveau du discours social sur la santé mentale. Cette étude aura révélé de nombreuses dynamiques et tensions quant à la traduction visuelle de ce que l'Occident médiéval qualifiait de non-sens, c'est-à-dire le refus de Dieu dans le cœur de l'homme. En respectant les impératifs que nous nous sommes fixés, ce mémoire a adopté trois volets spécifiques. Dans le premier chapitre, il a été question d'établir l'usage du psautier. Cette volonté découle d'un désir de contextualisation et de compréhension des images. Ce travail a permis de comprendre le rôle pédagogique du psautier. Manuel d'apprentissage de la lecture, du latin et de l'exégèse biblique, il représente la pierre d'angle de la mémoire collective du clergé médiéval. Dans ce contexte, en plus d'organiser le texte, les images et l'ornement du livre évoquent le rythme du cycle de la liturgie et sa récitation orale. Dans une logique pédagogique, en plus de permettre l'appropriation visuelle du livre par le lecteur, le repérage d'images normées accompagnant toujours les mêmes psaumes permet aux novices et aux clercs d'intégrer l'ordre temporel de l'Office. Pour reprendre les mots de Jean-Claude Schmitt, le psautier fonctionne à la manière d'une horloge et « par les mots et les images, il rythme le temps de la prière ³²⁷ ».

³²⁷ Jean-Claude Schmitt, « Les initiales des psaumes », dans *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Galimard, 2016, p. 326.

Le deuxième chapitre de cette étude a été consacré au contenu des initiales historiées figurant en ouverture des psaumes principaux des psautiers enluminés. La méthodologie contextuelle qui a été employée a permis de constater en quoi la figure de l'insensé du psaume 52 diverge de celles que des autres initiales des psaumes. Cette mise en relation avec les autres images a permis de mieux saisir les jeux d'opposition et d'inversion sur lesquels l'insensé repose. Ce chapitre a également révélé que la parole de l'insensé est une part constitutive de son être. Par sa violence, elle est à même d'induire chez le lecteur des changements de perception, de jugement et de comportement moraux. Cette dynamique, qui est à comprendre en relation avec l'usage didactique du psautier, est renforcée par la mise en image de l'insensé qui offre une manifestation visuelle d'un contre-modèle. L'insensé se dresse ainsi comme le négatif du roi David, à partir duquel il prend son sens et sans lequel il ne peut exister.

Finalement, le troisième chapitre a permis de sonder les tensions internes de l'insensé et de mettre en relief l'apparition de la figure du bouffon. L'analyse sérielle a exposé l'insensé comme une figure fortement équivoque reposant sur des attributs pour la plupart empruntés. Qu'il s'agisse des vêtements, des cheveux, de la marotte, du pain ou de sa gestuelle, les attributs de l'insensé, loin de l'exclure, l'insèrent dans différents réseaux. Ainsi l'insensé se retrouve simultanément rattaché aux sages et aux élus, mais également aux humiliés et aux réprouvés. L'analyse sérielle a également permis de mieux comprendre l'apparition du bouffon à travers l'évolution de certains attributs, comme les vêtements et la marotte. Il faut cependant admettre que les attributs empruntés et sobres de l'un jurent avec la tenue distinctive et clinquante de l'autre. Enfin, nous avons également pu sonder comment le passage de l'insensé vers le bouffon correspond à un changement dans le concept même de l'*insipiens* qui, dans la seconde moitié du XIV^e siècle, passe d'un sens clérical à un sens profane.

L'insensé et le bouffon, des figures convergentes

Le fait que l'insensé et le bouffon se distinguent sur le plan figuratif importe peu. Leur rencontre au sein des psautiers doit attirer notre attention sur les particularités communes de ces figures et sur les sens qu'elles sont à même d'induire. Le fonctionnement de l'insensé et du bouffon repose sur l'acte de la parole. On pourrait considérer que tous deux sont coupables et porteurs d'une parole sans filtre, gage de leur absence de sagesse. C'est leur folie, factice ou réelle qui rend possible et, dans une certaine mesure, acceptable les paroles qu'ils profèrent en leur

cœur, car seule la folie peut justifier la négation de Dieu. Ceci n'enlève toutefois rien au blasphème de leurs mots, car tous deux ont péché par orgueil. Le péché pourrait suffire à les étiqueter en tant que figures négatives, mais la réalité est plus subtile. L'insensé et le bouffon sont plutôt des figures ambivalentes qui doivent être perçues comme des contre-modèles, les négatifs de figures positives. En ce sens aucune de ces figures ne peut être pensée et appréhendée sans son double, en l'occurrence David pour l'insensé et le roi pour le bouffon³²⁸. Cet usage médiéval d'un couple formé de modèle et de contre-modèle est à comprendre comme une des manifestations visuelles de la logique chrétienne de l'Occident médiéval, qui cherche autant à rendre cohérents des concepts à priori antagoniques que de définir dans des catégories claires les limites du bien et du mal. Dans ce contexte, l'insensé et le bouffon, en tant que figures « négatives » participent à définir les figures positives, au même titre que l'immoral peut efficacement servir à circonscrire et comprendre ce qui est moral. Cette caractéristique est particulièrement effective si on l'on considère le contexte pédagogique des psautiers et l'importance qu'ils jouaient dans l'éducation des jeunes clercs et, à partir du XIV^e siècle, des jeunes princes.

Marginal, anormal ou immoral ?

Lorsque nous avons entrepris ce mémoire, nous pensions étudier, à travers les figures du bouffon et de l'insensé, des représentations de marginaux, d'êtres mis au ban de la société en raison de leur anormalité induite par un état de folie. L'étude des images en ouverture du psautier 52 nous a révélé que cette conception était influencée par notre compréhension moderne de la folie, largement alimentée par les discours de la sociologie et de la psychologie contemporaines. Car en réalité, la société féodale ne se pense pas en termes de normes, mais bien en termes de moralité. C'est donc plutôt au regard du degré de relation avec le bien et le mal qu'il faut plutôt penser la folie et les « fous » médiévaux. Les discours sur les vices et les vertus et sur les péchés capitaux sont donc de meilleurs points de départ pour réfléchir la folie médiévale que les analyses psychologiques ou sociales contemporaines. Ainsi, la folie médiévale ne se rattache pas à un état de santé ou à une condition psychologique. La seule véritable folie, largement définie par la

³²⁸ David est aussi un roi, un roi biblique. On passe d'un roi biblique incarnant la sagesse, mais renvoyant cette vertu à un idéal ancien et inatteignable ; à un roi plus générique, mais aussi plus concret et plus accessible. La dialectique du couple formé par le bouffon et le roi revêt donc un discours beaucoup plus pragmatique.

Bible, est de ne pas croire. À partir de cet énoncé, il est possible que la société médiévale ait ensuite défini différents degrés de folie, comme le laissent entendre les discours médiévaux, légaux et théologiques que cette civilisation a entretenus sur le sujet. Ainsi la folie n'est pas uniquement l'apanage de celui qui refuse de croire, mais aussi de celui qui ne croit pas bien. Le fou c'est celui qui, par manque de sens ou de sagesse, ne conçoit pas son rapport à Dieu comme l'*Ecclesia* le conçoit. Selon cette définition, les dévots comme les mécréants ou les hérétiques sont potentiellement *fous* dans la mesure où ils entretiennent un rapport à Dieu qui soit démesuré, déréglé ou inadéquat. En ce sens, il n'est pas pertinent d'essayer de définir les normes ou les marges qui recueillent les fous. Il ne faut pas voir la place de ces derniers dans la société médiévale selon des termes d'inclusion, de normalité ou d'exclusion, mais bien à travers le rapport qu'ils entretiennent avec Dieu. Le regard moderne que nous jetons sur ces figures est donc insuffisant afin d'analyser correctement ces figures.

L'insensé et le bouffon pour questionner le monde

Notre étude, sans se targuer d'être exhaustive, a permis de sonder le caractère fortement ambivalent des figures de l'insensé et du bouffon dans lesquelles réside une forte potentialité critique. Ces figures sont des manifestations de la transgression, mais également de l'ordre, de l'altérité et de la singularité, de l'officieux et de l'officiel. L'inversion métaphorique qu'offrent ces figures, qui permet d'excéder le sens moral sans pour autant le remettre en cause, pourrait participer à la réflexion sur de nombreuses notions en études médiévales. Nous regrettons de ne pas avoir pu étudier de plus près le témoignage de la littérature médiévale sur le



Figure 6. Tableau explicatif des effets des astres sur les humeurs et l'anatomie. Aix-en-Provence, Bibliothèque Paul-Arbaud, res.1027, f 1v, 1518.

sujet afin de saisir si la folie de Tristan, ou encore celle d'Yvain, qui se rapproche de celle de l'insensé ou du bouffon. Relève-t-elle du même registre où s'agit-il plutôt pour le héros d'une phase de purification initiatique ? Car les images représentant cette folie ressemblent de très près à celle de l'insensé, mais le discours tenu par Tristan n'est certainement pas du même acabit. De la même manière, nous sommes passé très rapidement sur les discours médicaux au sujet de la folie. Bien qu'ils peuvent nous apparaître peut-être éloignés des images de l'insensé et du bouffon, nous avons retrouvé ce dernier dans les schémas explicatifs de la théorie des quatre humeurs (figure 6). Placé directement sous un squelette, il demeure tout à fait reconnaissable grâce à son bonnet à oreilles pointues. Tout comme dans les enluminures du psaume 52, il semble parler avec sa marotte, qu'il désigne du doigt. À moins qu'il ne parle avec la lune qui « regarde le chief », comme le précise le phylactère ? Serait-il alors devenu un lunatique ? Ou alors faut-il plutôt expliquer sa présence en relation avec les écritures du bas, qui parlent de flegmatique et de mélancolique ? Si tel est le cas, pourquoi ne figure-t-il pas dans les marges, avec les quatre autres personnages ? Partout sur son chemin, la présence du bouffon, mais également celle de l'insensé, questionne l'ordre établi et impose une prudence de lecture. À cet égard, les figures d'inversion que sont le bouffon et l'insensé nous apparaissent comme de potentiels instruments pour penser et repenser les réseaux dans lesquels ils s'insèrent. Ainsi, par exemple, ils permettent de questionner ce qu'est l'altérité au Moyen Âge, car ces figures identifient ce qui n'est pas permis par une société donnée, mais qui pourrait l'être ailleurs. Tout comme l'insensé qui refuse Dieu en son cœur, l'altérité est effectivement une menace en puissance, mais aussi une potentielle ouverture sur le monde. Ensuite, l'insensé et le bouffon pourraient également constituer une porte d'entrée pour étudier le pouvoir et le sens de la parole et de l'oralité. Les mots de l'insensé, prononcés « en son cœur », sont en quelque sorte le paroxysme de l'interdit formulé par la négation. Dans le même ordre d'idée, l'insensé et le bouffon paraissent également tout indiqués pour sonder et explorer les difficultés inhérentes à une expression libre et critique au Moyen Âge. Le recours de ces figures au dit et au non-dit pour mener leur glose pourrait également nous permettre de sonder de nouveaux types de discours, définis par différents degrés de transgression, négatives et positives, mais également par la mise en image de ce que la parole ne peut verbaliser.

Pour la postérité...

Bien que la figure type de l'insensé médiéval soit virtuellement absente de l'univers visuel contemporain, ce n'est pas le cas pour la figure du bouffon. Bien au contraire, ce personnage est aujourd'hui omniprésent dans la culture populaire et dans l'imaginaire collectif. Ce succès est probablement attribuable au côté spectaculaire du bouffon, aspect qui échappe à la figure de l'insensé. Le bouffon se met en scène et ses habits colorés le distinguent clairement. En plus de divertir, le bouffon s'implique, peut-être malgré lui, à la vie politique. Dans un monde de révérence et de flatterie, lui seul a le droit, sous le couvert de la folie, de tout dire. Reprise ridicule et critique du pouvoir, le bouffon critique, parodie et inverse impunément l'ordre et les structures établis : on comprend sans mal le charme et la répulsion que contient une telle figure, à la fois libre et imprévisible. Ce pouvoir inhérent à la figure du bouffon est vraisemblablement à la base de son succès. Le *Joker* du paquet de cartes opère selon le même registre : sans appel, il bat facilement la meilleure main du jeu, sans se soucier de la hiérarchie ni de la valeur des chiffres. Au tarot, il prend la forme de l'excuse, qui, sous le masque trompeur d'une simplicité d'utilisation, est la carte la plus difficile à maîtriser du jeu.

Le rire semble également être l'une des caractéristiques expliquant comment le bouffon transcende les époques. En effet, le rire sert de rappel à l'ordre pour celui qui sort du rang. Quand on rit de quelqu'un, on attire l'attention sur un comportement ou un geste anormal, qui rompt avec les conventions sociales. Le rire est une forme de catharsis, un exutoire fait pour tâter les limites de ce que nous considérons comme la norme. Le sujet du rire est donc désigné comme étant à rejeter, à mettre de côté, à exclure. Le bouffon fait exactement ceci, en riant des autres tout en provoquant le rire sur sa propre personne. Or, le rire s'accompagne d'une certaine indifférence par rapport à l'objet du rire, et rire d'un individu induit généralement une déshumanisation. Le bouffon est donc déshumanisé et déshumanisant, mais son accoutrement et son apparence strictement différente permettent un certain détachement. Il est alors identifié comme un étranger à ce qui fait communauté, il est l'idiot qui n'appartient plus au groupe social. Son mode d'intervention favorisé est la dérision, la parodie. Son discours dépasse les limites de l'acceptable et de la logique, ce qui lui permet d'accéder à l'imaginaire créatif de la libre expression. Le bouffon est donc l'archétype de la liberté de parole et il apparaît comme le prototype de toute une tradition de libre expression d'où émergent encore tous les professionnels de l'humour : comédiens, clowns, humoristes. Certains adoptent les logiques du fonctionnement

du bouffon pour accéder à la critique politique et sociale (Yvon Deschamps), d'autres reposent plutôt sur l'altérité de cette figure pour peindre des imaginaires teintés de folie (Marc Favreau). Dans tous les cas, le spectre du bouffon est encore bien présent, que ce soit au théâtre ou au cinéma, comme en témoigne, dans les dernières années, la recrudescence de longs métrages et séries télévisées mettant en vedette le *Joker*³²⁹, une version névrosée voire psychotique du bouffon. Mais que vaut la critique par l'inverse d'une figure foncièrement nihiliste ? Car le *Joker* contemporain se situe à des lieux du fou médiéval et n'est réellement qu'un masque d'indifférence, de désactivation destructrice motivé par l'injustice. Contrairement à l'insensé et au bouffon, aucune croyance, aucune vertu, aucune valeur n'est portée par cette figure qui refuse en bloc le sens social. Doit-on y voir un véhicule d'un sentiment révolutionnaire que canaliserait un personnage débridé, une soupape de liberté dans un monde de plus en plus déshumanisé ? Visiblement, les figures issues de la postérité de l'insensé et du bouffon peuvent encore compter sur la fascination des interdits qu'elles contiennent pour exercer leur magnétisme. En fait, c'est un peu à ce jeu que nous nous sommes fait prendre pendant les trois dernières années.

³²⁹ Nous faisons notamment référence au film de Todd Phillips, *The Joker*, 2019, 122 minutes.

Bibliographie

1. Livres

AGAMBEN, Giorgio. *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*. Paris, Bibliothèque Rivages, 2002, 142 p.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudités*. Paris, Édition Payot et Rivage, 2009, 191 p.

BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, JOLIVET, Vincent. *Image et transgression au Moyen-Âge*. Paris, Presses universitaires de France, 2008, 195 p.

BASCHET, Jérôme. *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*. Paris, Aubier, 2004, 565 p.

BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris, Gallimard, 2009, 468 p.

BASCHET, Jérôme et Pierre-Olivier DITTMAR, dir. *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout, Brepols, L'atelier du médiéviste 14, 2015, 507 p.

BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude et DITTMAR, Pierre-Olivier. *Le monde roman par-delà le bien et le mal*. Paris, Éditions Arkhê, 2012, 281 p.

BASCHET, Jérôme et Jean Claude SCHMITT, dirs. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval : actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies, Ettore Majorana Center* (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992). Paris, 1996.

BASTIDE, Roger. « Signification de la psychose dans l'évolution de l'homme et des structures sociales ». Dans *Le rêve, la transe et la folie*. Paris, Flammarion, 1972, 263 p.

BELTING Hans. *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Paris, Cerf, 1998 (Munich 1990), 790 p.

BOESPFLUG, François. *Dieu et ses images, une histoire de l'Éternel dans l'art*. Montrouge, Bayard, 2001, 523 p.

BONNE, Jean Claude. *L'Art roman de face et de profil : le tympan de conques*. Paris, Le Sycomore, 1985, 361 p.

- BONNE, Jean-Claude. « Représentation médiévale et lieu sacré ». Dans Sofia Boesch-Gajano et Lucetta Scaraffia, eds. *Luoghi sacri e spazi della santità*. Turin, Rosenberg, 1990, p. 565-771.
- BONNE, Jean-Claude. « De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire ». Dans Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, dirs. *L'image, Fonction et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 207-249.
- BOUREAU, Alain. *Satan hérétique*. Paris, Odile Jacob, 2004, 319 p.
- BUC, Philippe. *L'ambiguïté du Livre : prince, pouvoir et peuple dans les commentaires de la Bible au Moyen Âge*. Paris, Beauchesne, 1994, 427 p.
- CLOUZOT, Martine. *Musique, Folie et Nature au Moyen Âge, les figurations du fou musicien dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XV^e siècles)*. Berne, Peter Lang, 2014, 489 p.
- CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (ed.). *La chevelure dans la littérature et l'art au Moyen Âge : actes du 28^e colloque du CUER MA (Aix-en-provence, mars 2003)*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, 396 p.
- CUER MA (Université de Provence). *Le nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles) : actes du 25 colloque du CUER MA (Aix-en-Provence, 2-4 mars 2000)*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, 397 p.
- DAHAN, Gilbert. *Lire la Bible au Moyen Âge, essais d'herméneutique médiévale*. Genève, Droz, 2009, 448 p.
- DE HAMEL, Christopher. *Une histoire des manuscrits enluminés*. Londres, Phaidon, 1994, 272 p.
- FOCILLON, Henri. *La vie des formes*. Paris, Presses universitaires de France (10^e édition), 2013, 129 p.
- FOCILLON, Henri. *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*. Paris, Armand Colin, 1955, 361 p.
- FOUCAULT, Michel. *Folie et déraison : histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Plon, 1961, 673 p.

- FRITZ, Jean-Marie. *Le discours du fou au Moyen Âge : XII^e-XIII^e siècles*. Paris, Presses universitaires de France, 1992, 413 p.
- GROS, Frédéric. *Foucault et la folie*. Paris, Presses universitaires de France, 1997, 126 p.
- GODELIER, Maurice. *L'idéal et le matériel*. Paris, Fayard, 1984, 348 p.
- GUERREAU, Alain. *Le féodalisme, un horizon théorique*. Paris, Le Sycomore, 1980, 229 p.
- GUERREAU, Alain. *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e siècle ?* Paris, Seuil, 2001, 342 p.
- GUERREAU-JALABERT, Anita. « 'Aimer de fin cuer'. Le cœur dans la thématique courtoise ». Dans *Il cuore – The Heart, Micrologus*, 11 (2003), p. 343-371.
- HAMBURGER, Jeffrey. *Ouvertures, La double-page dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge*, Dijon, Presses du réel, 2010, 120 p.
- HÉRICHE-PRADEAU, Sandrine et Maud PEREZ-SIMON, éd.. « Du texte à l'image et de l'image au texte : en pratique et en théorie ». Dans *Quand l'image relit le texte, regards croisés sur les manuscrits médiévaux*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 11-38.
- HOURIHANE, Colum. *Between the Picture and the Word*. Princeton, University of Princeton Press, 2005, 216 p.
- HUGLO, Michel. *Les livres de chant liturgiques*. Turnhout, Brepols, 1988, 140 p.
- JACQUET, Louis. *Les psaumes et le cœur de l'Homme. Étude textuelle, littéraire et doctrinale*, 3 v., Bruxelles, Duclot, 1975.
- KOOPMANS, Jelle. *Le théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques sorcières et marginaux*. Paris, Éditions Imago, 1997, 267 p.
- LAHARIE, Muriel. *La folie au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècle*. Paris, le Léopard d'Or, 1991, 307 p.
- LE GOFF, Jacques. *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris, Arthaud, 1964, 366 p.
- LE ROQUAIS, Victor. *Les psautiers manuscrits des bibliothèques publiques de France*. 3 t. Mâcon, Protat Frères, 1940-1941.

- LEROQUAIS, Victor. *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*. 3 t. Paris, 1932-1936.
- LEVER, Maurice. *Le sceptre et la marotte, histoire des fous de cour*. Paris, Édition Fayard, 1983, 352 p.
- LOBRICHON, Guy et Pierre RICHÉ. *Le Moyen Âge et la Bible*. Paris, Beauchesne, 1984, 639 p.
- MÂLE, Émile. *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, tome 1 et 2. Paris, Armand colin, 1958, 781 p.
- MANE, Perrine. *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XII^e et XIII^e siècles)*. Paris, Le Sycomore, 1983, 351 p.
- MANE, Perrine, *La vie dans les campagnes au Moyen Âge à travers les calendriers*. Paris, Éditions de la Martinière, 2004, 207 p.
- MARCHESIN, Isabelle. *L'Image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*. Turnhout, Brepols, 2000, 250 p.
- MARTIMORT, Aimé Georges. « Les heures de la prière ». *L'Église en prière, introduction à la liturgie*. 4 vol. Paris, Desclée, 1983.
- MICHAEL, Camille. *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*. Paris, Gallimard, 1997, 247 p.
- PALAZZO, Éric, *Histoire des livres liturgiques : Le Moyen Âge, des origines au XIII^e siècle*. Paris, Beauchesne, 1993, 255 p.
- PANOFSKY, Erwin. *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1967, 294 p.
- PANOFSKY, Erwin. *Architecture gothique et pensée scolastique*. Paris, Éditions de Minuit, 1967, 217 p.
- PRUDENCE. *Psychomachie*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, Maurice Lavarenne (ed.), 1933, 270 p.

- RABEL, Claudia (éd.). *Les manuscrits enluminés, études réunies en hommage à Patricia Stirnemann*. Paris, le Léopard d'Or, 2014, 371 p.
- SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps des images. Essais sur la culture matérielle au Moyen Âge*. Paris, Gallimard, 2002, 409 p.
- SCHMITT, Jean-Claude. *Les rythmes au Moyen Âge*. Paris, Galimard, 2016, 720 p.
- SOULIÈRE, Francine. *Du costume à la mode : Antiquité, Moyen Âge, Renaissance*. Québec, Modulo-Griffon, 2004, 282 p.
- STEGMAN, André. « Sur quelques aspects des fous en titre d'office ». *Folie et déraison à la Renaissance*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976, 234 p.
- TRICHET, Louis. *La tonsure*. Paris, Éditions du Cerf, 1990, 200 p.
- VÉNIEL, Florent. *Le costume médiéval : la coquetterie par la mode vestimentaire, XIV^e et XV^e siècles*. Bayeux, Heimdal, 2008, 216 p.
- WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham, Ashgate, 2009, 238 p.
- WIRTH Jean. *L'image médiévale : naissance et développement, VI^e-XV^e siècle*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 395 p.
- WIRTH, Jean. *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*. Paris, Éditions du Cerf, 2008, 425 p.
- WIRTH, Jean. *Les marges à drôleries dans les manuscrits gothiques (1250-1350)*. Genève, Droz, 2008, 413 p.

2. Articles

- BASCHET, Jérôme. « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie ». *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51^e année, 1996, p. 93-133.
- BARTHOLEYNS, Gil. « Le tiers terme : le vêtement et la rationalité politique du corps au Moyen Âge ». *Revue des langues romanes*, Tome CXXII N°1 | 2018, p. 125-165.

- BARTLETT, Robert. « Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages ». *Transactions of the Royal Historical Society*, n° 4, 1994, p. 43-60.
- BOUGARD, François. « L'Hostie le monde, le signe de Dieu ». *Orbis Disciplinae, Hommages en l'honneur de Patrick Gautier Dalché*, Turnout, Brepols, 2017, 833 p.
- BOURDIEU, Pierre. « Sur le pouvoir symbolique ». *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 32^e année, n° 3, 1977. p. 405-411.
- GIFFORD, D. J. « Iconographical Notes towards a Definition of the Medieval Fool ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 3, 1974, p. 336-342.
- GROSS, Angelika. « L'exégèse iconographique du terme "insipiens" du psaume 52 ». *Réflexion Historique*, vol. 16, n° 2/3, p. 265-285.
- GROSS, Angelika. « L'idée de la folie en texte et en image : Sébastian Brandt et l'insipiens ». *Médiévales*, n° 25, 1993, p. 71-91.
- GUENÉE, Bernard. « Fous du roi et roi fou. Quelle place eurent les fous à la cour de Charles VI ? ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 146^e année, n° 2, 2002. p. 649-666.
- GUERREAU, Alain. « Fief, féodalisme. Enjeux sociaux et réflexion historique ». *Annales. Economies, Sociétés, Civilisation*, vol. 45/1, 1990, p.137-166.
- HENRY, Françoise. « Remarks on the Decoration of Three Irish Psalters ». *Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. 61, 1960-1961. p. 23-40.
- LOWDEIN, John. « The "Bible Moralisée" in the Fifteenth Century and the Challenge of the "Bible Historiale" ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 68, 2005.
- MACHEREL, Claude. « Le pain et la représentation symbolique des processus vitaux ». *Identité alimentaire et altérité culturelle : actes du colloque de Neuchâtel*, (Neuchâtel, 12, 13 novembre 1984). Neuchâtel, l'Institut d'ethnologie et centre de recherches ethnologiques de l'Université de Neuchâtel, 1984, p. 213- 229.
- MARCHESIN, Isabelle. « Les jongleurs dans les psautiers du haut Moyen Age : nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histriion médiéval ». *Cahiers de civilisation médiévale*, 44^e année, n° 162, avril-juin 1998.
- MARCHESIN, Isabelle. « L'émergence de la figure du chantre dans la miniature occidentale ». *Colloque international Musique et Arts Plastiques : La traduction d'un art par l'autre ; Principes théoriques et démarches créatrices, 26-27 mai 2008*, dirigé par Michèle Barbe, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 117-135.

- MARCHESIN, Isabelle. « Les images musicales occidentales aux VIII^e et IX^e siècles : une exégèse visuelle ». *Lo studio della Biblia nell'Alto Medioevo, The Second International Conference on Biblical Studies in the Early Middle Ages* (Gargano, 24-27 juin 2001). Florence, 2001, p. 127-139.
- MCKINNON, James, « The Late Medieval Psalter : Liturgical or Gift Book? ». *Musica Disciplina*, vol. 38 (Aspect of Music in Church, Court and Town from the Thirteenth to the Fifteenth Century), 1984, p. 133-157.
- OPENSHAW, Kathleen M. « Weapons In the Daily Battle : Images of the Conquest of Evil in the Early Medieval Psalter ». *The Art Bulletin*, vol. 75, mars 1993, p. 17-38.
- SERVIER, Alicia. « Le chevalier et le fou : du personnage à la figure dans les enluminures du Lancelot du Lac (XIII^e - XV^e siècle) ». *Revue Ad hoc*, n° 4, « La Figure », mars 2016, [en ligne],: <http://www.cellam.fr/?p=5577&g=22>
- SCHRAMM, Percy Ernst. « Les signes du pouvoir et la symbolique de l'état ». *Le Débat*, n° 4, 1981, p. 166-192.
- SILEC, Tatjana .« Le fou du roi : un hors-la-loi d'un genre particulier ». *Camenuiae* n° 2, Lettres Sorbonne Université, juin 2008.
- THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. « The Thirteenth Century ». *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 30, n° 2 (Devotion and Splendor: Medieval Art at the Art Institute of Chicago), 2004.

3. Infographie

- FOSSIER, Arnaud. « Le non-sens de la folie : replonger le Moyen-Age dans l'interaction », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 6, 2004 [En ligne], <<http://traces.revues.org/2933> ; DOI : 10.4000/traces.2933>, (page consultée le 20 avril 2018).
- GAHOM, Site officiel du Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval, [En ligne]. <<http://gahom.ehess.fr/index.php?690>>, (page consultée de 20 décembre 2017).
- IRHT. « La décoration du manuscrit », dans *Stage d'initiation*, [En ligne], <<https://irht.hypotheses.org/751>>, (page consultée le 14 mai 2019).
- LEBIGUE, Jean-Baptiste. « Le Psautier et l'ordinaire de l'office ». *Les carnets de L'IRHT*, [En ligne], <<https://irht.hypotheses.org/2216>>, (page consultée le 14 mai 2019).

MUZERELLE, Denis. « Interligne ». *Vocabulaire codicologique*, [En ligne], <http://codicologia.irht.cnrs.fr/theme/liste_theme/331#tr-437>, (page consultée le 14 mai 2019).

Annexe A : Catalogue des manuscrits consultés

Ce catalogue présente les 17 manuscrits consultés dans le cadre de cette étude. Ces derniers sont classés par type puis par ordre chronologique. Une présentation sommaire du manuscrit précède une liste d'illustrations. Cette dernière présente principalement les initiales historiées des psaumes principaux. Quelques illustrations additionnelles ont été ajoutées au besoin afin de pouvoir constater certaines caractéristiques ornementales du codex. Chaque entrée offre ainsi un aperçu du système ornemental et de ses déploiements dans le psautier. Dans le cas des bibles, bibles historiques et bréviaires, bien que nous ayons conservé uniquement les illustrations des psaumes, une courte description du système ornemental global du livre est proposée dans la description. Lorsqu'ils sont connus, les conditions et le lieu de réalisation sont précisés. Certains de ces manuscrits comportent des calendriers et des préfaces. Le cas échéant, leur présence est notée, mais ils ne sont ni décrits ni étudiés puisqu'ils sont écartés de notre mémoire en raison de leur complexité sémantique. Les illustrations sont issues pour la plupart de photos personnelles ainsi que des sites de la BnF (www.gallica.bnf.fr) et du catalogue en ligne des archives et des manuscrits de l'enseignement supérieur (www.calames.abes.fr). La source des images est précisée directement après la notice du manuscrit.

Psautiers

- 1) Psautier latin dit de Saint Louis et de Blanche de Castille, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Arsenal 1186, vers 1230 (illustrations 1 à 11). Source : www.gallica.bnf.fr.

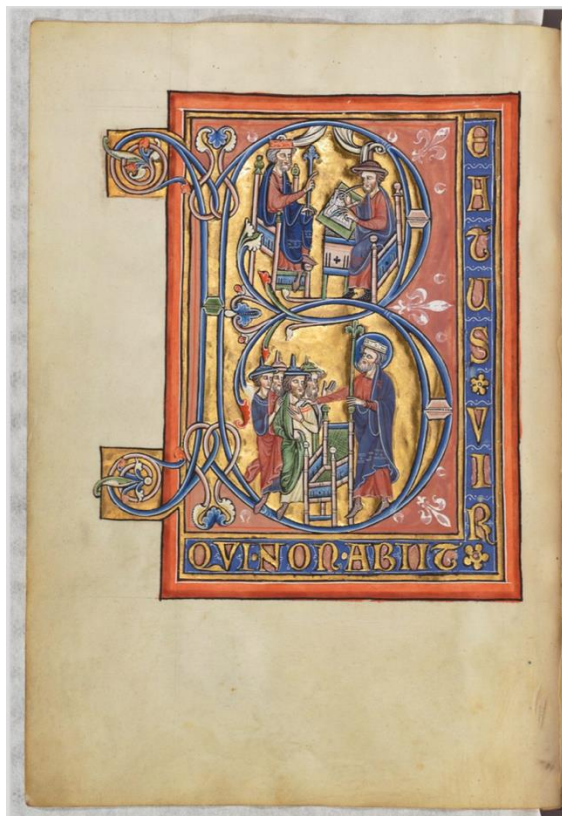
Le psautier de Saint Louis et Blanche de Castille est un psautier latin écrit et enluminé à Paris vers 1225. L'ornement riche et luxueux faisant abondamment usage de la feuille d'or atteste que ce manuscrit est le fruit d'une commande royale. Le manuscrit présente 27 enluminures en pleine page, principalement situées dans la préface (f. 9v -f. 29v). Un calendrier (f.2 – f.8) est également présent et orné de 24 médaillons représentant les signes du zodiaque et les travaux des mois. Les psaumes débutent avec une initiale B historiée occupant tout le folio 30v. Les 9 autres psaumes de la division composite sont dotés d'une initiale historiée sur fond d'or de 8 à 10 interlignes. Les psaumes réguliers sont marqués d'une initiale peinte ou champie de trois interlignes alors que les versets sont dotés, en alternance, d'une initiale bleue aux filigranes rouges, ou dorée aux filigranes bleus. Ces initiales sont placées à l'extérieur du cadre de justification du texte. Le manuscrit comporte de nombreux bouts de lignes raffinés bleus et dorés à motifs géométriques ou d'animaux. Notons que les rubriques sont rédigées à l'encre bleue et dorée.

**Illustration 1. Initiale historiée
du psaume 1**

f. 30v.

Dans la section du haut, un roi sur un trône semble donner la dictée à un scribe.

Dans la section du bas, un roi nimbé semble éloigner un groupe d'hommes juifs d'un trône.



**Illustration 2. Initiale historiée
du psaume 26.**

f. 51v.

David recevant l'onction par Samuel. La main de Dieu descend des nuées pour bénir l'onction. Des moutons sont représentés aux pieds de David.



Illustration 3. Initiale historiée du psaume 38.

f. 65

David, assis sur un trône et tenant une épée, se cache la bouche. Devant lui, à droite un démon ailé et poilu tire la langue et le désigne d'un geste.

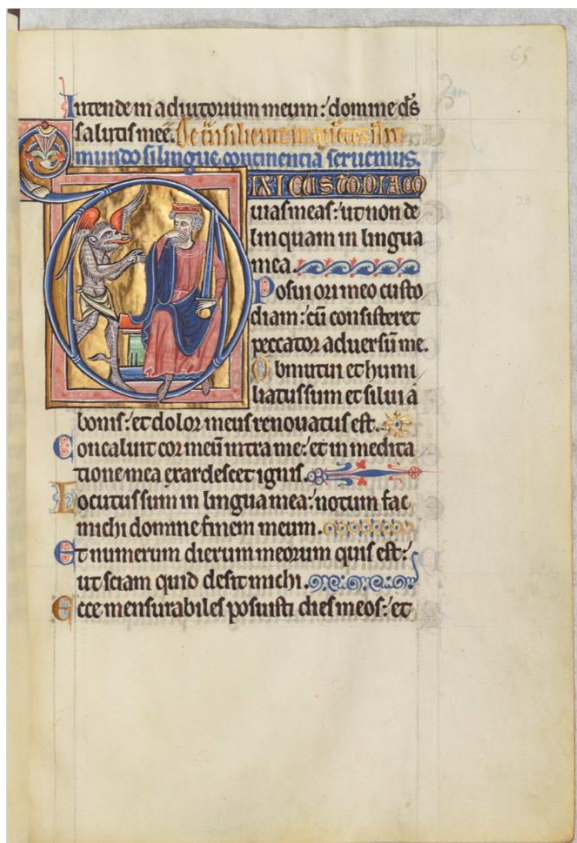


Illustration 4. Initiale historiée du psaume 51.

f. 77.

Combat de David et de Goliath. David s'apprête à lancer une pierre au géant. Il tient une réserve de projectiles dans sa tunique. Goliath, en armure, s'apprête à abattre son épée sur le pasteur. Une plante sépare les deux protagonistes. Des animaux (moutons et bœufs) sont peints dans le bas de la lettre, aux pieds de David et de Goliath



Illustration 5. Initiale historiée du psaume 52.

f. 77v

Un homme assis sur un trône et coiffé du chapeau juif tient un bâton. Son index droit est levé. Un démon ailé et poilu lui adresse la parole et un second, plus petit, est assis sur son épaule et semble tenir son chapeau de la main gauche.

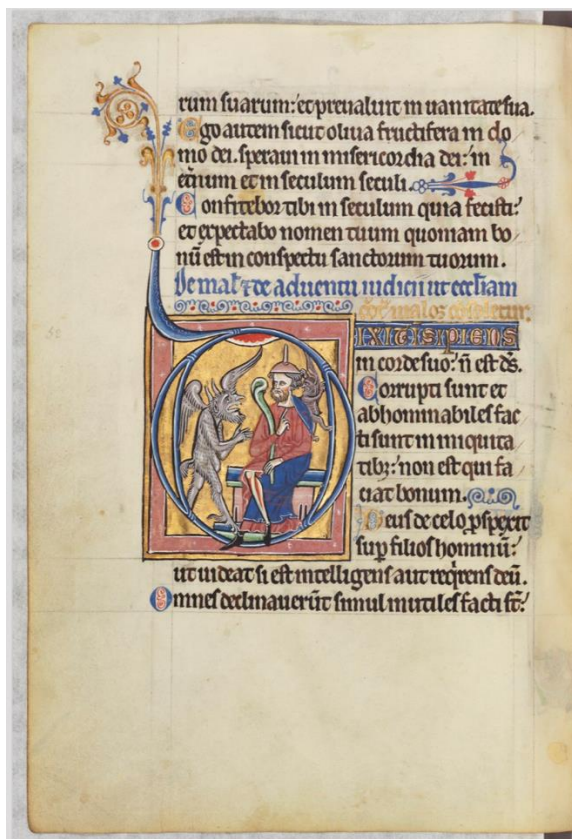


Illustration 6. Initiale historiée du psaume 68.

f. 89

David nu est dans l'eau jusqu'à la taille. Il lève les deux bras et le regard vers le haut. Dans la section supérieure le Seigneur tient un orbe et fait un geste de bénédiction. On peut noter la similitudes des gestes des deux personnage : la Gloire de dieu et a prière salvatrice de David

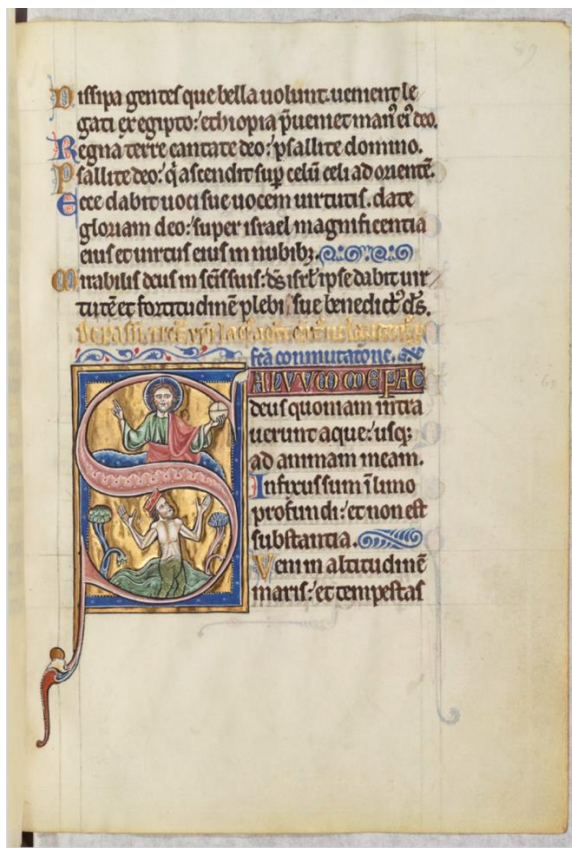


Illustration 7. Initiale historiée du psaume 80.

f. 105v.

David assis sur un trône joue du *tintinnabulum* avec deux marteaux. Il est accompagné de deux flutistes.



Illustration 8. Initiale historiée du psaume 97.

f. 120v.

Deux chantres chantent au lutrin devant l'autel. Un troisième est en retrait derrière.



Illustration 9. Initiale historiée du psaume 101.

f. 122v.

Une femme en prière à genoux devant l'autel prie le Seigneur qui est représenté dans la partie supérieure avec un orbe et faisant un geste de bénédiction.



Illustration 10. Initiale historiée du psaume 109.

f. 136v.

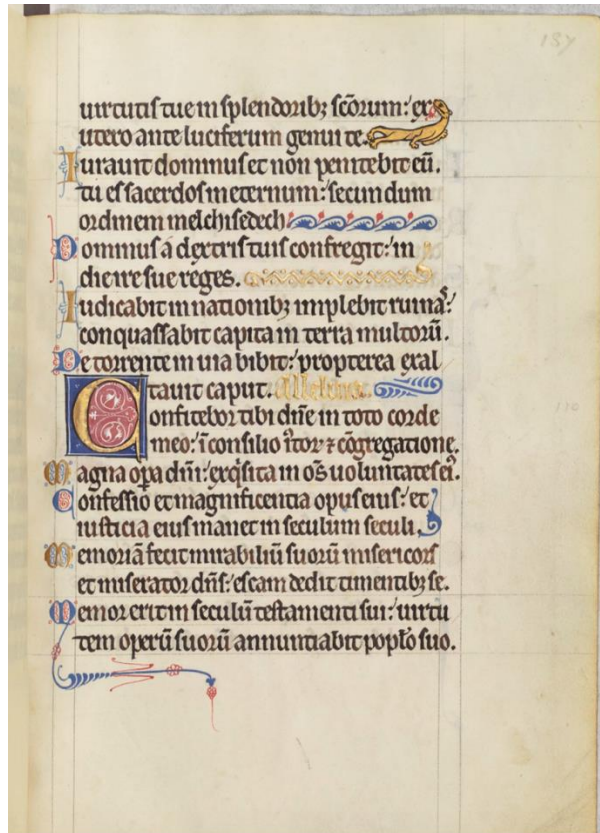
Le Père et le Fils sont assis côte à côte. Ils tiennent un livre de la main gauche et font un signe de bénédiction de la main droite. Entre le deux, un oiseau blanc nimbé s'élance vers le ciel.



**Illustration 11. Initiale
champie de trois interlignes en
ouverture du psaume 110.**

f. 137.

Ce genre d'initiale se retrouve à l'ouverture de tous les psaumes réguliers. Les versets sont quant à eux indiqués par une initiale filigranée et sont toujours justifiés à gauche. De nombreux bouts de lignes sophistiqués permettent de remplir le cadre de justification.



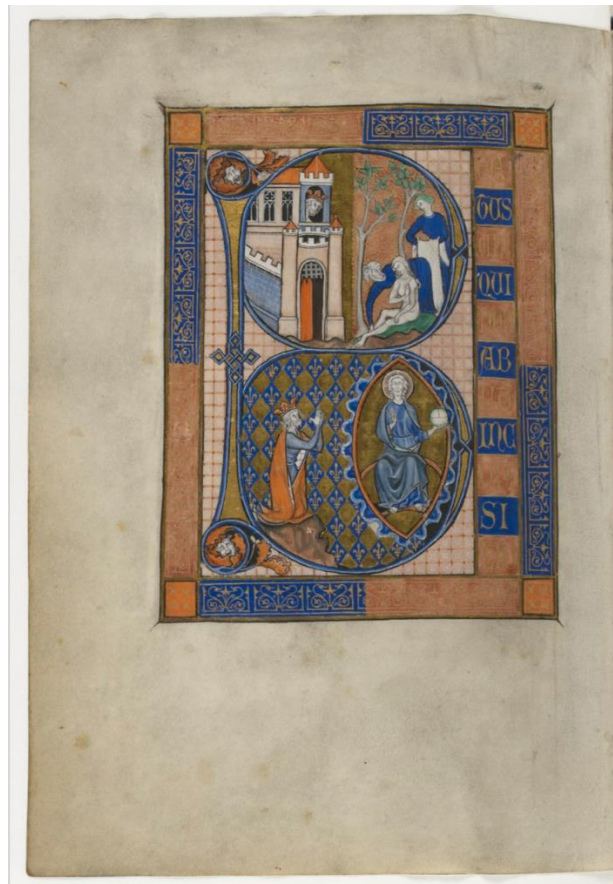
- 2) Psautier latin dit de Saint Louis, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 10525, vers 1275 (illustrations 12 à 20). Source www.gallica.bnf.fr

Le psautier de Saint Louis est un psautier latin réalisé à Paris vers 1275. Sa décoration luxueuse atteste qu'il s'agit d'une commande royale. Le texte des psaumes est précédé d'une préface de 78 peintures en pleine page (f. 2 – f. 78) représentant des scènes vétérotestamentaires, suivie par un calendrier (f. 79 – f. 84v). Le texte est richement orné, en particulier les initiales historiées des 8 psaumes de la division liturgique, qui occupent toute la largeur du cadre de justification du texte. Ces initiales historiées contiennent systématiquement deux scènes ; une telle articulation formelle est rendue possible par leur grand format. Une des deux scènes est systématiquement réservée à la représentation d'un roi à genoux en prière devant le Seigneur. La première initiale, B, occupe toute la page. Les psaumes réguliers sont indiqués par des initiales champies bleues et rouges de deux interlignes alors que les versets présentent une alternance de majuscules bleue et d'or. De nombreux bouts de ligne bleus, rouges et dorés emplissent le cadre de justification de motifs géométriques, végétaux et animaliers.

Illustration 12. Initiale historiée du psaume 1.

f. 85v

Dans la section du bas, David à genoux prie devant le Seigneur. Ce dernier est dans une mandorle, tient un orbe marqué du T/O qui figure le monde et fait un geste de bénédiction. Dans la section du haut, un roi sort la tête par la fenêtre d'un château pour regarder une femme prendre un bain aidé par deux suivantes. L'épisode biblique du deuxième livre de Samuel nous permet de conclure qu'il s'agit de David voyant Bethsabée prendre son bain alors qu'il se promène sur la terrasse de son palais.



**Illustration 13. Initiale
historiée du psaume 26.**

f. 101v

Dans la section du haut, David à genoux prie devant le Seigneur qui le regarde. Ce dernier est dans une mandorle, tient un orbe marqué du T/O et fait un geste de bénédiction. Dans la section du bas, douzes hommes, clercs et laïcs, prient, le regard tourné vers le registre supérieur où se trouve Dieu.



**Illustration 14. Initiale
historiée du psaume 38.**

f. 126v

Dans la section du haut, David à genoux prie devant le Seigneur qui le regarde. Ce dernier est dans une mandorle, tient un livre et fait un geste de bénédiction. Dans la section du bas, des moines et peut-être des moniales, dont quatre d'entre eux sont agenouillés, pointent leur bouche.



**Illustration 15. Initiale
historiée du psaume 52.**

f. 141v

Dans la section du haut, David à genoux prie devant le Seigneur qui est assis en position faciale. Ce dernier est dans une mandorle, tient un orbe marqué du T/O et fait un geste de bénédiction.

Dans la section du bas, deux hommes simplement vêtus d'un drap luttent l'un contre l'autre.



**Illustration 16. Initiale
historiée du psaume 68.**

f. 156v.

Dans la section du haut, David à genoux prie devant le Seigneur assis en position faciale. Ce dernier est dans une mandorle, tient un livre et fait un geste de bénédiction.

Dans la section du bas, David, nu et à genoux, est dans l'eau jusqu'à la taille. Il lève le regard et les bras vers le Seigneur en haut en un geste de prière ou d'imploration.



Illustration 17. Initiale historiée du psaume 80

f. 175

Dans la section du haut, David à genoux prie devant le Seigneur qui le regarde. Ce dernier est dans une mandorle, tient un orbe marqué tu T/O et fait un geste de bénédiction.

Dans la section du bas, un homme non couronné assis sur un trône joue du psaltérion. Il est entouré d'instruments dont le *tintinnabulum*, la harpe et le luth (ou le rebec).



Illustration 18. Initiale historiée du psaume 97.

f. 192.

Dans la section du haut, David à genoux prie devant le Seigneur qui le regarde. Ce dernier est dans une mandorle, tient un livre et fait un geste de bénédiction.

Dans la section du bas, deux chantres chantent devant le lutrin en levant les yeux vers le Seigneur dans le haut de l'image.



Illustration 19. Initiale historiée du psaume 109.

f. 210.

Dans la section du haut, David à genoux prie devant le Seigneur qui le regarde. Ce dernier est dans une mandorle, tient un livre fermé et fait un geste de bénédiction.

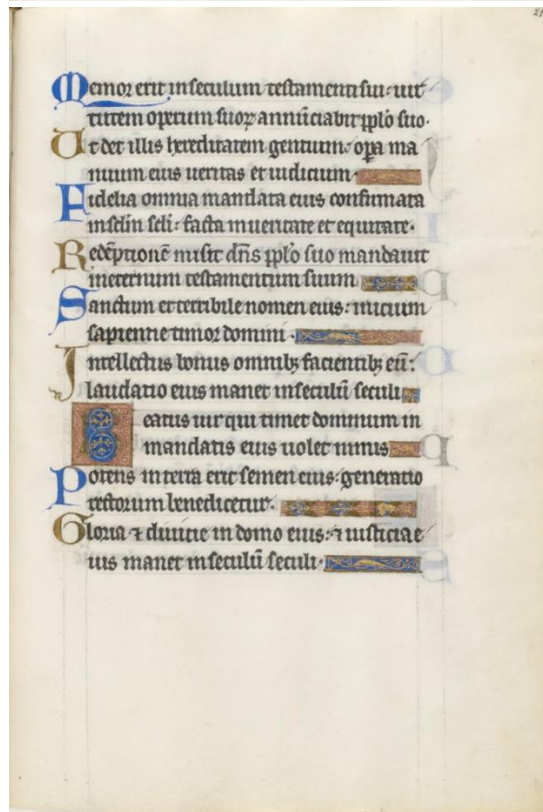
Dans la section du bas est représentée une Trinité. Le Père et le Fils sont assis sur un même trône alors qu'un oiseau blanc nimbé descend du ciel entre eux.



Illustration 20. Initiale champie du psaume 111.

f. 211.

Cette initiale de deux interlignes est semblable à toutes celles utilisées dans ce manuscrit pour indiquer le début des psaumes réguliers. Les versets sont indiqués par des majuscules bleues ou dorées justifiées à gauche. Des bouts de lignes permettent de remplir le cadre de justification.



- 3) Psautier latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 10435, fin du XIII^e siècle (illustrations 21 à 29). Source : www.gallica.bnf.fr .

Le ms. BnF Lat. 10435 est un psautier latin français datant de la fin du XIII^e siècle. L'ornementation généreuse de ce psautier se distingue principalement par les 150 initiales historiées qui marquent l'ouverture de chacun des psaumes. Notons toutefois que le système de division composite est conservé puisque les initiales historiées des dix psaumes principaux occupent 14 interlignes alors que les initiales historiées des psaumes réguliers n'en comptent que trois. Les initiales historiées des psaumes principaux de ce manuscrit présentent toujours deux scènes. La première est issue de la Genèse (sauf pour les illustration 21 et 22) et la seconde de la vie de David. Chaque folio de ce manuscrit présente un encadrement coloré, un développement d'antennes et des *marginalia*. Les initiales historiées des psaumes réguliers occupent trois interlignes et déploient un très grand lexique de sujets mettant la plupart du temps en scène des personnages humains (Roi, Dieu, le Christ, des clercs, des femmes, etc.). Le sujet de ces initiales est toujours détaillé par une rubrique. Leur disposition (en marge, parfois entre les lignes, parfois même à la verticale) pourrait témoigner d'un ajout ultérieur. Chaque verset débute par une initiale champie, bleue rouge et or, et se termine souvent par un bout de ligne. Ceux-ci sont bleus, rouges et dorés et emploient un répertoire très vaste de motifs géométriques ou végétaux ; ils contiennent souvent des grotesques et des blasons.

Illustration 21. Initiale historiée du psaume 1.

f. 1

Dans la section supérieure, un roi joue du rebec à une femme couronnée, assise sur le même trône que lui. Dans la section inférieure est représenté le combat de David et Goliath. David s'apprête à lancer une pierre à Goliath, en armure. La rubrique en marge inférieure indique « david tue golie ». Une joute équestre est peinte dans le bas du cadre de justification.



Illustration 22. Initiale historiée du psaume 26.

f. 27

Dans la section du haut, le Seigneur nimbé tient un orbe marqué du T/O et fait un geste de bénédiction. Dans la section du bas, David, assis sur un trône, reçoit l'onction de Samuel.

La rubrique dans la marge supérieure dit « le maistre » et celle en marge inférieure indique « samuel en oint david ». Diverses grotesques sont peintes en marge et dans le cadre de justification.



Illustration 23. Initiale historiée du psaume 38.

f. 44v

Dans la section supérieure, Dieu crée la lune et le soleil. Dans la section du bas, un David indique sa bouche de son index devant le Seigneur qui semble émerger des nuées en tenant un orbe et en bénissant. La rubrique en marge supérieure indique « Dix fait le lune & le soleil » tandis que celle en marge de gouttière indique « David met sa main à sa bouche ». Deux femmes assises se donnant un objet circulaire sont représentées dans le bas du cadre de justification. Un homme à genoux semble implorer une troisième femme dans la marge.



Illustration 24. Initiale historiée du psaume 52.

f. 61v

Dans la section supérieure, David brandit une épée afin d'occire des hommes à genoux devant lui. À sa gauche, des femmes détournent le regard. Dans l'espace du bas, Dieu crée les poissons au milieu des flots. La rubrique en marge de gouttière indique « david occit les malachéens et delivre leur femes ». Dans le bas de la page « medame de renti » s'apprête à lancer un bouquet de fleurs à un homme à genoux devant elle. D'autres personnages et grotesques sont présents dans les marges.



Illustration 25. Initiale historiée du psaume 60.

f. 78

Dans la section du haut, Dieu crée les animaux. Dans la section inférieure, David, nu dans une barque, implore le Seigneur dans les nuées. La rubrique en marge gouttière indique « Diu fait bestes et orfiaus » alors que celle en marge inférieure indique « david el boier et prie diu ». En bas de la page, une scène double est peinte. À gauche une femme panse le front d'un homme à genoux alors qu'à droite, les mêmes personnages s'embrassent, assis sur un banc.



Illustration 26. Initiale historiée du psaume 80.

f. 98v

Le Seigneur crée Adam dans la partie supérieure.

Dans la section inférieure, David actionne des clochettes d'un *tintinnabulum* avec deux marteaux.

La rubrique en marge supérieure indique « comment diu fait adam » et celle en marge inférieure « david iue de simbales ». Dans le bas de la page trois personnages sont peints. Leurs gestes traduisent une discussion.



Illustration 27. Initiale historiée du psaume 97.

f. 117

Dans la section supérieure, Dieu crée Ève du côté d'Adam. Dans la section inférieure, trois chantres chantent au lutrin. La rubrique dans la marge supérieure indique « Dix fait eve del coste adam » et celle en marge inférieure « li prestre qui ca(n)te(n)t en sainte esglise ». La scène en bas de la page montre quatre personnages dans un contexte courtois. Le personnage de gauche, vêtu de rouge, joue du rebec. Deux dames dont les vêtements sont marqués d'un blason dansent alors qu'un homme semble taper dans ses mains.



Illustration 28. Initiale historiée du psaume 109.

f. 137

Trinité. Le Père et le Fils sont assis et esquissent respectivement des gestes de bénédiction et de parole. Un oiseau blanc nimbé descend du ciel entre les deux.

La rubrique en marge supérieure indique « le père & et fil & le saint esperit ». Dans la scène au bas de la page un homme à genoux implore une dame qui danse. D'autres personnages et grotesques sont présents dans les marges.



Illustration 29. Initiale historiée du psaume 13.

f. 11v

La rubrique indique « uns iuif regarde le tere qui pleure ». L'initiale historiée est similaire à toutes celles utilisées dans ce manuscrit pour indiquer le début des psaumes réguliers. Les sujets de ces initiales historiées sont très variés. Remarquons aussi les initiales peintes en ouverture des versets qui sont toujours justifiées sur la gauche. Des bouts de lignes remplissent le cadre de justification. Des êtres hybrides occupent le bas du texte et la marge de tête.



- 4) Psautier latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 374, début du XIV^e siècle (illustrations 30 – 37). Source : images personnelles.

Le ms. Mazarine 374 est un psautier latin français réalisé au début du XIV^e siècle pour les frères prêcheurs du grand couvent des Jacobins à Paris. Les psaumes, rédigés sur deux colonnes, sont suivis de cantiques et d'une litanie. Le programme iconographique, attribué au maître de Fauvel, accorde aux 8 psaumes de la division fériale une initiale historiée de 5 interlignes, à l'exception de la première qui en occupe 6. Toutes les initiales historiées donnent naissance à un développement d'antennes en marge. Le folio 22 a été mutilé, de sorte que l'initiale historiée du psaume 68 est aujourd'hui disparue. Les psaumes réguliers sont indiqués en ouverture par une initiale rouge filigranée d'encre bleue ou bleue filigranée de rouge, d'une hauteur de deux interlignes. Les versets sont indiqués par des majuscules peintes, bleues ou rouges. L'initiale historiée du psaume 68 a été découpée et retirée du manuscrit.

Illustration 30. Initiale historiée du psaume 1

f. 1

Le roi David joue de la harpe.



Illustration 31. Folio 8v.

f. 8v.

Celle-ci, à l'instar des initiales historiées des autres psaumes principaux, est accompagnée d'antennes. On peut distinguer l'initiale filigranée indiquant le début du psaume 25. Les majuscules de couleur indiquent le début de chaque verset.



Illustration 32. Initiale historiée du psaume 26.

f. 8v

Le Seigneur touche les yeux de David de sa main gauche. Sa main droite fait un signe de bénédiction. Le roi David est assis devant le Seigneur qui est debout et pieds nus.



Illustration 33. Initiale historiée du psaume 38.

f. 13v

David, un genou à terre, désigne son visage de son index. Il a la tête tournée vers l'angle supérieur droit où la tête nimbée du Seigneur émerge des nuées. Les deux personnages se font face.



Illustration 34. Initiale historiée du psaume 52.

f. 18

Un homme vêtu d'un manteau ample et ouvert tient un bâton de la main droite et une sphère de la main gauche. Il semble initier un mouvement de marche ou de danse vers la gauche alors que son visage est tourné vers la droite. Il est pieds nus.



Illustration 35. Initiale historiée du psaume 60.

f. 27

David, assis, joue au *tintinnabulum* à l'aide de deux marteaux.



Illustration 36. Initiale historiée du psaume 97.

f. 32v

Deux chantres chantent au lutrin.



Illustration 37. Initiale historiée du psaume 109.

f. 37v

Le Père et le Fils sont assis sur un même trône. Il est difficile de déduire leurs gestes en raison du piètre état de conservation de l'initiale. Il est impossible de déterminer la présence du Saint-Esprit, habituellement représenté, dans ce type de représentation, sous la forme d'un oiseau nimbé placé entre les deux personnages.



- 5) Psautier latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 378, vers 1350 (illustrations 38 – 48). Source : images personnelles

Le ms. Mazarine 378 est un psautier latin français réalisé vers 1350 et 1360 pour le prieuré de Saint-Martin-des-Champs à PARIS. La décoration de ce manuscrit est attribuée à Jean Le Noir, enlumineur parisien actif au milieu du XIV^e siècle. Les psaumes sont suivis des cantiques bibliques puis du début d'un hymnaire. Ce psautier respecte la division fériale en accordant aux huit psaumes principaux une initiale historiée comptant entre six et neuf interlignes. Le psaume 51 du système tripartite est également orné d'une initiale historiée d'égale importance, quoique le psaume 101 en soit dépourvu. Les pages sur lesquelles apparaissent les initiales historiées sont dotées d'un cadre doré qui prend naissance dans le cadre de l'initiale historiée. Les psaumes réguliers sont indiqués par des initiales champies et peintes de deux interlignes, dotées d'un foisonnement végétal dans la marge. Les initiales des versets sont soit bleues filigranées de rouge, soit dorées filigranées de noir. De très nombreux bouts de lignes délicats peints en bleu et en rouge, ou en bleu et en or, remplissent le cadre de justification.

Illustration 38.
Folio 1.

f.1

David assis sur son trône joue de la harpe. Les initiales historiées donnent naissance à un cadre végétalisé qui s'étire dans les quatre marges. On remarque l'initiale peinte de deux interlignes en ouverture du psaume 2 alors que des initiales filigranées indiquent les versets.

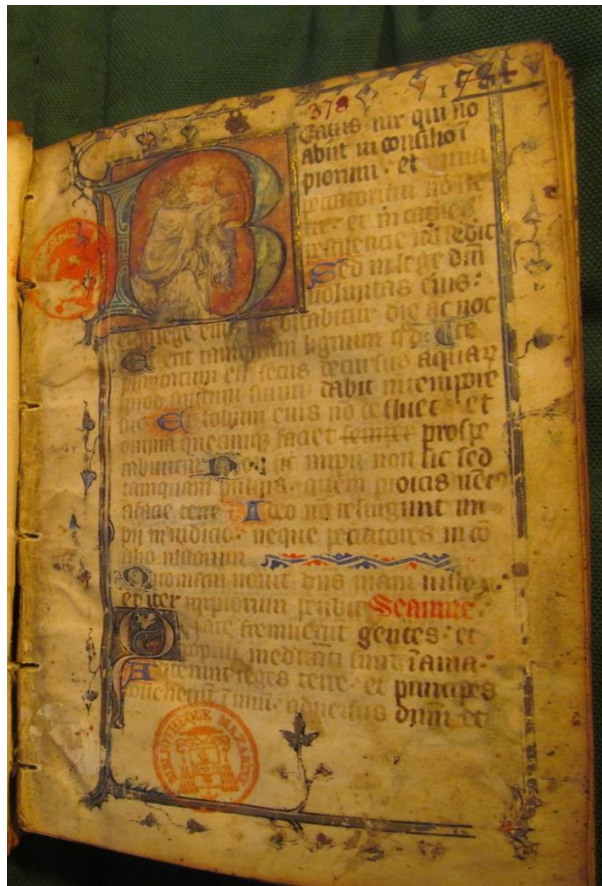


Illustration 39.
Initiale historiée du
psaume 1.

f.1

Le roi David, assis,
joue de la harpe.



Illustration 40.
Initiale historiée du
psaume 26.

f. 18v

David, à genoux
devant le Seigneur,
pointe ses yeux de la
main gauche et
regarde Dieu, dont la
tête émerge des nuées
en haut à droite.



Illustration 41.
Initiale historiée du
psaume 38.

f. 30

David, à genoux met
la main à sa bouche
(ou pointe sa bouche).
Il regarde le Seigneur
en haut à droite.



Illustration 42.
Double page des
psaumes des folios
39v et 40.

f. 39v-40

Double-page montrant
 les initiales historiées
 des psaumes 51 et 52.



Illustration 43.
Initiale du psaume
51.

f. 39v.

David, assis sur un
 trône, adresse la
 parole à deux
 personnages.



Illustration 44.
Initiale du psaume
52.

f. 40.

Homme debout. Il
 tient un sceptre rouge
 et porte un manteau
 rouge.



Illustration 45. Folio 50v.

f. 50v-51

Image du folio 50v mutilé, où aurait dû se trouver l'initiale du psaume 60. La double page permet de constater que seuls les folios des psaumes principaux sont dotés d'un cadre et de rinceaux dans les marges



Illustration 46. Initiale historiée du psaume 80.

f. 64v

David est assis sur un trône. Il actionne les cloches d'un *tintinabulum* à l'aide d'un marteau.



Illustration 47.
Initiale du psaume
97.

f. 77v

Quatre chantres
chantent au lutrin.
L'un d'eux porte un
manteau rouge.



Illustration 48.
Initiale du psaume
109.

f. 90v

Le Père et le Fils sont
assis sur un même
trône et tiennent
chacun un orbe. La
tête d'un oiseau
descend des cieux
entre eux.



- 6) Psautier double dit de Jean de Berry, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 13091, vers 1400 (illustrations 49 à 57). Source : www.gallica.bnf.fr .

Le psautier de Jean de Berry est un psautier double daté des environs de 1400. Il a été commandé pour l'usage du duc de Berry. Ce manuscrit est doté d'une préface élaborée, constituée de 24 peintures en grisaille attribuées au peintre André Beauneveu (f. 1-30v). Le texte des psaumes est rédigé en deux colonnes, celle de gauche en latin, celle de droite en français. Bien que ce manuscrit soit exempt d'initiale historiée, chacun des huit psaumes principaux est doté d'une enluminure occupant 16 des 21 interlignes et les deux colonnes du cadre de justification. Ces miniatures sont toujours accompagnées d'un développement élaboré de rinceaux bleus, rouges et dorés dans les quatre marges du folio. Ces miniatures sont toujours suivies d'une initiale champie des 5 interlignes. Les psaumes réguliers sont indiqués par des initiales peintes sur fond d'or de 3 interlignes. Elles donnent également naissance à une bande en marge à partir de laquelle se développent des lierres bleus, rouges et dorés. Les versets sont indiqués par des majuscules champies. Notons la présence de très nombreux bouts de lignes rouges, bleus et dorés. Parfois, ils peuvent occuper une ligne au complet. Leur usage abondant permet au texte français de suivre parfaitement le texte latin malgré des différences du nombre de caractères des deux versions. Ceci a pour effet de toujours situer les initiales sur la même ligne, ce qui accorde au manuscrit un effet visuel très organisé.

Illustration 49.
Miniature du psaume
1.

f. 31

David joue de la harpe dans une église, devant un autel sur lequel est déposée une couronne. Dieu est représenté dans le ciel en haut à droite. Il porte un orbe en T/O et fait un geste de bénédiction. Directement sous la miniature, les initiales ornées ouvrent directement le texte du psaume en latin et en français



Illustration 50.
Miniature du psaume
26.

f. 63

David pose un genou
 au sol et pointe ses
 yeux en regardant le
 Seigneur qui apparaît
 dans les nuées. Le roi
 est situé devant son
 trône, lui-même
 surmonté par un
 baldaquin.



Illustration 51.
Miniature du psaume
38.

f. 85

David à genoux
 désigne sa bouche à
 Dieu dans les nuées. Ce
 dernier le regarde, tient
 un orbe marqué du T/O
 et fait un geste de
 bénédiction. Des
 instruments de
 musique (harpe, luth et
 psaltérion) sont
 disposés devant le roi.



Illustration 52.
Miniature du psaume
52.

f. 106

Un homme à demi vêtu
et coiffé d'un bonnet
tient un bâton et mord
dans une sphère.



Illustration 53.
Miniature du psaume
68.

f. 127.

David, nu et dans l'eau,
est en position de prière
et se retourne vers
Dieu. Ce dernier
l'observe depuis les
nuées. Un bateau, situé
derrière David est
présent sur l'étendue
d'eau.



Illustration 54.
Miniature du psaume
80.

f. 153

David sur son trône actionne les cloches d'un *tintinnabulum* avec deux marteaux. Un psaltérion et un luth sont déposés dans l'angle inférieur droit de la scène.



Illustration 55.
Miniature du psaume
97.

f. 177

Trois chantres chantent au lutrin devant l'autel sous le regard de Dieu dans les nuées. Le regard de deux chantres sont tournés vers Dieu.



Illustration 56.
Miniature du psaume
109.

f. 201

Trinité. Le Père et le Fils sont assis sur un trône commun. Un oiseau blanc, tenu par un ange, descend des nuées. Les pointes de ses ailes viennent toucher les bouches du Père et du Fils qui tiennent un livre et un orbe avec le T/O



Illustration 57.
Initiales champies du
psaume 110.

f. 201v-202

Les initiales champies marquant les ouvertures des psaumes réguliers donnent naissance à un développement d'antennes et de rinceaux sur toute la hauteur du cadre de justification.



7) Psautier Latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 376, vers 1440 (illustrations 58 à 66). Source : images personnelles.

Le ms. Mazarine 376 est un psautier bilingue latin français réalisé entre 1440 et 1450 pour les célestins du monastère de Paris. Les psaumes sont suivis des cantiques bibliques et du *Fides Catholica* attribué à Athanase d'Alexandrie. Le psautier respecte le système ornemental férial. Les psaumes principaux sont dotés d'une initiale historiée de 8 interlignes à laquelle s'ajoute systématiquement un développement végétalisé qui s'étire dans les 4 marges du folio. Les psaumes réguliers s'ouvrent sur une majuscule peinte en bleue ou en or occupant deux interlignes. Elles sont accompagnées par une bande formée de demi-fleurs de lys bleues et dorées dans la marge de gauche. Les versets sont également indiqués par des majuscules peintes bleues et dorées d'un seul interligne de hauteur.

Illustration 58. Initiale historiée du psaume 1.

f. 1

David est assis en plein air et lit un livre. Il lève le regard vers Dieu dans les nuées. Une harpe est déposée à ses pieds. Les marges sont occupées par un développement végétal qui accompagne les initiales historiées des psaumes principaux.



Illustration 59. Initiale historiée du psaume 26.

f. 29v

David est assis sur un trône. Il tient un sceptre et tend la main en signe de réception devant Dieu dans les nuées. Le regard du roi est tourné vers Dieu qui est représenté en position faciale et qui esquisse un geste de bénédiction.



Illustration 60. Initiale historiée du psaume 38.

f.48

David est représenté de profil, à genoux et à l'extérieur. Il joint les mains en position de prière. Il lève le regard vers Dieu dans les nuées qui le bénit..



Illustration 61. Initiale historiée du psaume 52.

f. 64v

David est sur un trône et tient un sceptre. Il discute avec un homme nu tenant un bâton. Les gestes de leurs mains semblent traduire le dialogue.



Illustration 62. Initiale historiée du psaume 68.

f. 81v

David dans la section du bas est nu dans l'eau. Il regarde et implore de ses mains le Seigneur en haut, dans les nuées. Le Seigneur lui renvoi son regard et fait un signe de bénédiction.



Illustration 63. Initiale historiée du psaume 80.

f. 101v

David assis sur un trône actionne les clochettes d'un *tintinnabulum* avec deux marteaux.



Illustration 64. Initiale historiée du psaume 97.

f. 120

Trois chantres chantent devant un lutrin. Un quatrième en bleu, semble prendre ou déposer un objet dans le lutrin qui rappelle dès lors un tabernacle.



Illustration 65. Initiale historiée du psaume 109.

f. 140

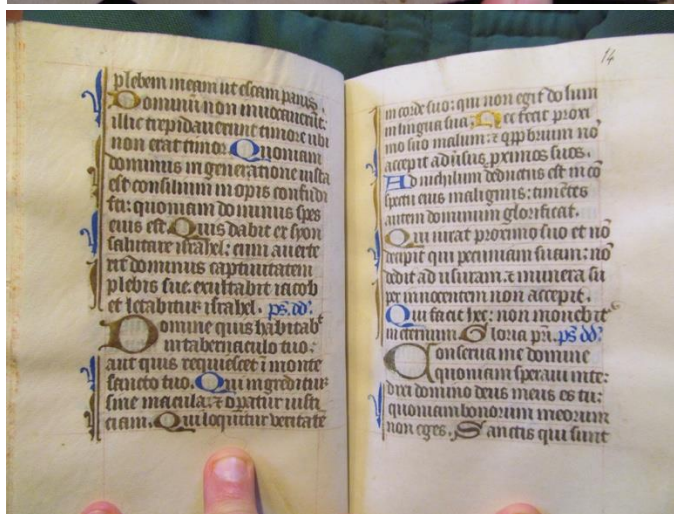
Le Fils agenouillé devant le Père. Ce dernier, assis sur un trône, tient la main de son fils.



Illustration 66. Double page des folios 13v et 14.

f. 13v-14.

Double page montrant le déploiement des psaumes réguliers. Ceux si sont indiqués par une majuscule dorée de deux interlignes accompagnée d'une bande de demi-lys dans la marge de gauche. Les versets sont marqués par des majuscules bleues ou dorées. Les rubriques sont en bleu.



- 8) Psautier-hymnaire latin, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. Sainte-Geneviève 113, avant 1450 (illustrations 67 à 75). Source : www.calames.abes.fr

Le ms. Sainte-Geneviève 113 est un psautier-hymnaire latin à l'usage du prieuré de Sainte-Barbe-en-Auge datant de la première moitié du XVe siècle. Le manuscrit débute par un calendrier pour toute l'année avec des annotations de différentes époques relatives au prieuré de Sainte-Barbe-en-Auge. Aux feuillets 91v, 135v, 147v et 177 se trouvent des notes relatant la nomination de chanoines au chapitre de Sainte-Barbe entre 1474 et 1615. Le psautier respecte la division fériale et chacun des psaumes principaux est indiqué par une initiale historiée. Celle du psaume 1 est traitée avec plus d'importance. Elle occupe 6 interlignes et le folio sur lequel elle est inscrite est doté d'un cadre bleu et rouge et de développements de rinceaux dans les quatre marges. Au bas du folio, intégré dans le cadre, une petite initiale montre le martyre de sainte Barbe. Les sept autres initiales historiées des psaumes occupent 4 interlignes et sont toujours associées à des antennes et à un développement de rinceaux en marge de tête et de queue. Les psaumes réguliers sont indiqués par des initiales filigranées bleues et rouges de deux interlignes alors que les versets sont également indiqués par des initiales filigranées bleues et rouges, mais d'un seul interligne. Notons finalement la présence de signets en queue de charte qui renvoient eux aussi aux folios des psaumes principaux. L'aspect composite de ce manuscrit n'influence pas les dynamiques ornementales du psautier, si ce n'est par l'intégration de notations musicales au-dessus du texte des psaumes.

Illustration 67.
Première page des
psaumes.

f.10

L'Initiale historiée du psaume 1 montre David assis sur un trône jouant de la harpe. Un cadre bleu, or et rouge encadre le texte réparti sur deux colonnes. Les marges sont remplies par un développement végétal. Une scène du martyre de sainte Barbe apparaît en marge de queue. Visages et créature fantastique dans les marges.



Illustration 68. Initiale
historiée du psaume 1.

f. 10

David est assis sur un trône et joue de la harpe



**Illustration 69. Initiale
historiée du psaume 26.**

f. 25v

David sur un trône joue
de la harpe.



**Illustration 70. Initiale
historiée du psaume 38.**

f. 35v.

David est représenté en
plein air avec une harpe à
ses côtés. Il pointe sa
bouche de son index
gauche.



Illustration 71. Initiale historiée du psaume 52.

f. 45

Un homme en tunique rouge tient une massue et une sphère. On distingue un muret percé d'une porte en son centre sous ses pieds nus.



Illustration 72. Initiale historiée du psaume 68.

f. 54

David dans l'eau prie le Seigneur situé dans la partie supérieure de la lettre. Son regard est tourné vers Dieu mais celui-ci ne le regarde pas.



Illustration 73. Initiale historiée du psaume 80

f. 66v

David assis joue du *tintinnabulum* avec deux marteaux. On retrouve un muret percé d'une porte en son centre dans le bas de l'initiale.



Illustration 74. Initiale historiée du psaume 97.

f. 78

Trois chantres chantent au lutrin. On retrouve le même muret au bas de l'initiale



Illustration 75. Initiale historiée du psaume 109.

f. 92

Trinité. Le Père et le Fils sont assis sur un même trône, une colombe descend entre eux. Le Père est couronné et nimbé, tient un orbe crucifère dont chaque section est ornée d'un petit cercle noir. Il fait un geste de bénédiction. Le Fils est nimbé et porte la croix sur son épaule droite.



Psautiers commentés

- 9) Psautier latin commenté, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 211, XIII^e siècle (illustrations 76 à 85). Source : images personnelles.

Le ms. Mazarine 211 est un psautier latin français du XIII^e siècle comprenant les commentaires de Pierre Lombard. Le cadre de justification de ce manuscrit comporte deux colonnes subdivisées. Le texte des psaumes est copié à double interligne dans la première moitié gauche des colonnes alors que le texte des commentaires remplit la pleine largeur de la colonne. Une telle présentation produit deux effets. Tout d'abord les commentaires, qui sont bien plus substantiels que les psaumes eux-mêmes, viennent encadrer et isoler chacun des versets. En outre, puisque l'ornement du manuscrit est exclusivement disposé dans les psaumes, il se trouve « dilué » à travers les commentaires. Ce psautier respecte la division fériale et les huit psaumes principaux sont dotés d'une initiale historiée de 10 interlignes. Les psaumes réguliers sont indiqués par des initiales filigranées bleues et rouges de 5 interlignes alors que les versets sont indiqués par des majuscules de couleur, bleues et rouges, avec un timide filigrane. Les commentaires sont dépourvus d'éléments ornementaux, si ce n'est de leurs rubriques en rouge et de certains mots ou passages soulignés ou surlignés en rouge. Le grand format du codex, la présence de notes en marge et le très bon état de conservation de ce manuscrit permettent de supposer qu'il s'agit d'un manuel d'étude.

Illustration 76.
Folio 1v.

f. 1v

On peut apprécier la différence du traitement accordé au texte des psaumes comparativement à celui des commentaires.

L'initiale historiée du psaume 1 est accompagnée d'un développement d'antennes comme toutes les initiales historiées des psaumes principaux.



Illustration 77.
Initiale historiée du psaume 1.

f. 1v

David, couronné et assis sur un trône, joue de la harpe.



Illustration 78.
Initiale historiée du
psaume 26.

f. 32

David, couronné et à genoux, reçoit l'onction de Samuel. La main de Dieu sort des nuées et bénit l'action.



Illustration 79.
Initiale historiée du
psaume 38.

f. 52

David désigne sa bouche de son index devant un démon cornu avec lequel il discute. Le visage de ce dernier a visiblement été gratté.



Illustration 80.
Initiale historiée du
psaume 52.

f. 70v

David esquisse les gestes de la parole devant un homme vêtu d'un manteau court à capuche. L'homme porte une massue et mord dans une sphère.



Illustration 81.
Double page des
folios 70v et 71.

f. 70v-71

Double page permettant d'apprécier l'organisation des textes des psaumes et des commentaires selon le cadre de justification. On distingue clairement sur le folio 71 l'initiale filigranée du psaume 53. On peut également apprécier celles, plus petites, des versets.



Illustration 82.
Initiale historiée du
psaume 68.

f. 91v

Dans la section inférieure, David, nu, est dans l'eau et implore le Seigneur. Celui-ci est nimbé, tient un orbe et fait un geste de bénédiction. Les gestes de David et du Seigneur sont très similaires. L'un semble imiter l'autre.



Illustration 83.
Initiale historiée du
psaume 80.

f. 117v

David, assis, joue du *tintinabulum* avec deux marteaux. Notons la présence d'un psaltérion.



Illustration 84.
Initiale historiée du
psaume 97.

f. 139

Trois chantres chantent. Le lutrin, comme le livre qui y est déposé, sont très grands, ce qui permet de deviner une notation musicale sur les pages.



Illustration 85.
Initiale historiée du
psaume 109.

f. 160v

Trinité. Le Père et le Fils portant le nimbe crucifère sont assis sur un même trône. Une colombe descend des nuées entre les deux.



10) Psautier latin commenté, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 212, XIII^e siècle (illustrations 86 à 96). Source : images personnelles.

Le ms. Mazarine 212 est un psautier latin français du XIII^e siècle doté des commentaires de Pierre Lombard. Comme dans le ms. Mazarine 211, le cadre de justification organise le texte sur deux colonnes subdivisées pour laisser la place au texte des psaumes et aux gloses. Le texte des psaumes est inscrit à interligne double dans la section gauche de chaque colonne alors que le texte des commentaires est copié dans la pleine largeur de la colonne et encadre pour ainsi dire les psaumes. Ces derniers sont écrits à interligne double, par sections de un ou de deux versets. Les niveaux hiérarchiques ornementaux habituels sont respectés et les huit psaumes principaux du système férial sont ornés d'une initiale historiée. Notons tout de même qu'une initiale supplémentaire est ajoutée au tout début du livre, en ouverture des psaumes. Elle représente un scribe au travail. Les initiales historiées des psaumes principaux comptent entre dix et douze interlignes, à l'exception de la première qui en occupe 22. Les psaumes réguliers sont indiqués par des initiales filigranées bleues et rouges de cinq interlignes et les versets par des majuscules de couleur de deux interlignes. Cependant l'ornement n'est pas exclusif aux psaumes. Chaque commentaire débute par le premier mot du verset qu'il commente. L'initiale de ce mot est traitée comme celle des psaumes réguliers: s'il s'agit du premier mot d'un psaume, elle est filigranée et de cinq interlignes et s'il s'agit du premier mot d'un verset, elle est distinguée par une majuscule de couleur de deux interlignes. Ceci présente l'avantage de repérer facilement le début de chaque commentaire et de l'associer rapidement au bon verset.

Illustration 86.
Initiale historiée en
ouverture des
commentaires.

f. 1

Un scribe tonsuré et nimbé est assis au travail et reçoit la visite du Saint-Esprit. Puisque ce psautier est doté des commentaires de saint Jérôme, il se pourrait qu'il s'agisse d'une représentation de celui-ci.



Illustration 87. Folio 3.

f. 3

Vue d'ensemble du folio 3 permettant de constater la différence de traitement entre le texte des psaumes et celui des commentaires.

L'initiale historiée de ce psaume, haute de 22 interlignes, est plus imposante que celles réservées aux autres psaumes principaux.

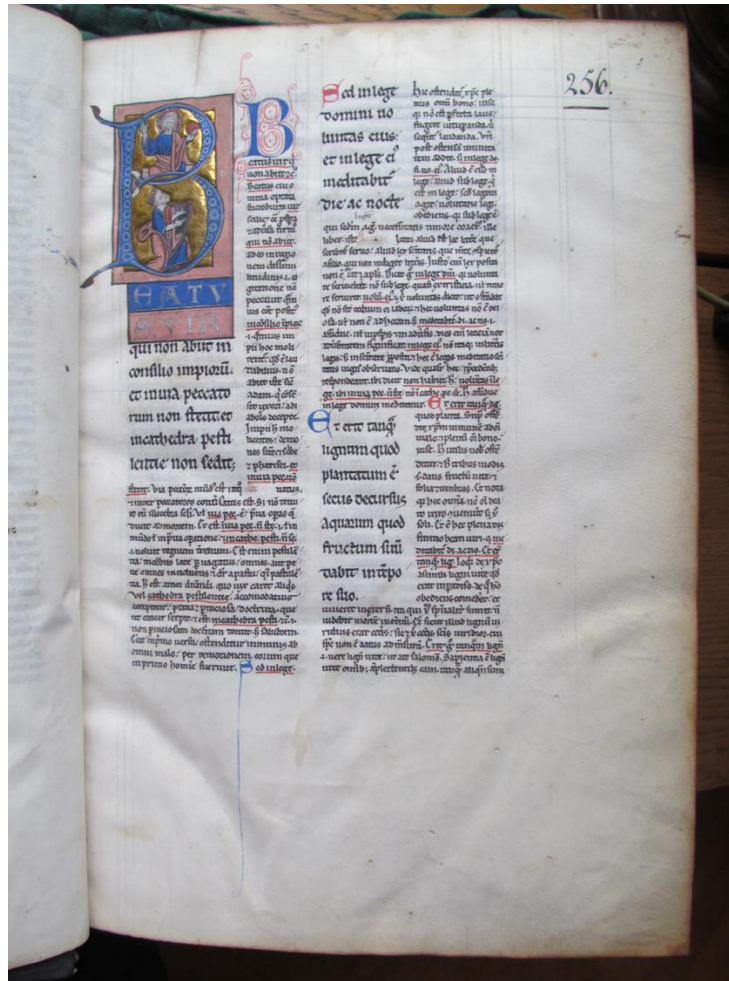


Illustration 88. Initiale historiée du psaume 1.

f.3

Dans la partie supérieure, le Seigneur trône, présenté de face. Il tient un orbe et fait un geste de bénédiction. Dans la partie inférieure, le roi David, de profil, joue de la harpe en levant le regard vers le Seigneur.



Illustration 89.
Double-page des
folios 22v et 23.

f. 22v-23

Double-page permettant d'apprécier la complexité du cadre de justification. Notons l'initiale filigranée de deux interlignes indiquant l'ouverture d'un psaume régulier.

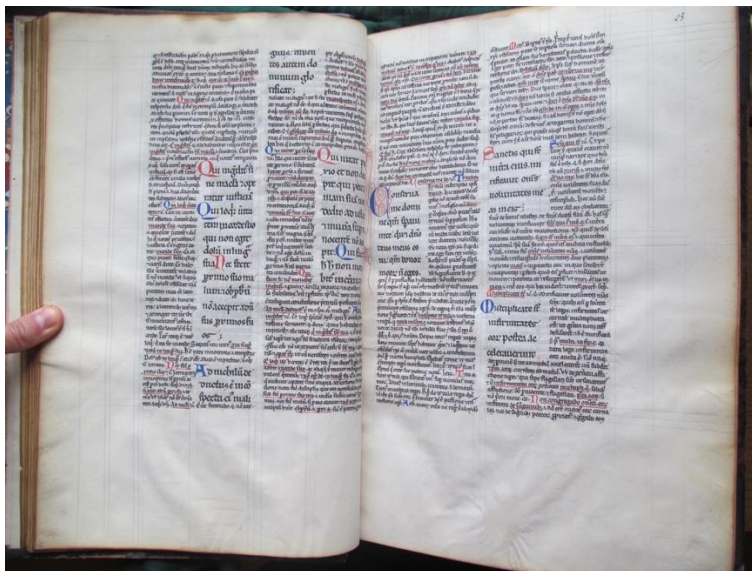


Illustration 90.
Initiale historiée du
psaume 26.

f. 41

David reçoit l'onction de Samuel. La main de Dieu jaillit du ciel en signe de bénédiction. Un troisième personnage, à gauche, monte les mains au ciel vers la main divine.



Illustration 91.
Initiale historiée du
psaume 38.

f. 64v

David sur un trône, barre sa bouche avec son index droit alors qu'il semble débattre avec un démon qui pointe son index gauche vers le bas.



Illustration 92.
Initiale historiée du
psaume 52.

f. 85

Un homme est transpercé d'une flèche provenant de son propre arc. Devant lui, se tient une femme beaucoup plus grande, couronnée, portant une croix processionnelle dans la main droite et un bouclier crucifère dans la main gauche. Chaque section du bouclier est marquée d'un point blanc relié au centre de la croix, ce qui symbolise les cinq plaies du christ.



Illustration 93.
Initiale historiée du
psaume 68.

f.107

Dans la section du haut, le Seigneur fait un geste de bénédiction et tient un orbe marqué du T/O. Dans la section du bas, David, nu, le bas du corps immergé, tourne le regard et tend les bras vers le ciel pour implorer le Seigneur.



Illustration 94.
Initiale historiée du
psaume 80.

f. 136

David, assis, joue du *tintinabulum* avec deux marteaux.



Illustration 95.
Initiale historiée du
psaume 97.

f. 164v

Deux chantres chantent
au lutrin.



Illustration 96.
Initiale historiée du
psaume 109.

f. 192

Trinité. Le Père, assis
sur un trône, désigne la
place à sa droite au
Fils. Tous deux
tiennent un livre.
L'Esprit-Saint descend
du ciel sous forme de
colombe et se place
entre les deux.



Bibles

- 11)** Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 36, vers 1230 (illustrations 97 à 107). Images personnelles.

Le ms. Mazarine 36 est une Bible latine française réalisée vers 1230. Cet ouvrage a été composé par deux scribes et probablement deux ornemanistes. En effet, la main et le programme décoratif changent au bas du folio 213v, qui correspond au début du psautier. Comme dans les autres bibles, chacun des livres est introduit par une grande initiale. Dans la première section de ce manuscrit, ces initiales sont peintes de motifs végétaux, alors qu'elles sont historiées dans la seconde section. La première initiale historiée est donc celle du premier psaume. Le psautier du ms. Mazarine 36 respecte la division fériale et chacun des psaumes principaux est doté d'une initiale historiée, à l'exception du psaume 80. Celui-ci est simplement doté d'une initiale puzzle filigranée légèrement plus importante que celles des psaumes réguliers. Les initiales historiées des autres psaumes principaux comptent entre huit et douze interlignes de hauteur et sont peintes sur fond d'or. L'initiale du psaume 51, associée au système de division composite, est dotée d'une initiale champie, la seule de tout le psautier. Étrangement, le psaume 101 ne se distingue par aucune spécificité ornementale. Comme c'est souvent le cas dans les bibles, le psautier demeure le livre le plus densément orné. Chacun des 8 psaumes du système ferial est doté d'une initiale historiée. Les psaumes réguliers sont indiqués par des initiales puzzle filigranées bleues et rouges de deux interlignes ou plus et débordant abondamment dans la marge de gauche. Les filigranes de ces initiales sont particulièrement travaillés. Les versets sont indiqués par des majuscules filigranées bleues et rouges.

Illustration 97. Folio 213.

f. 213v

Ouverture du livre des psaumes par le capitule, indiqué par une initiale champie. On peut remarquer sans mal la différence de main entre le texte du *Paralipomenon* et celui des psaumes.

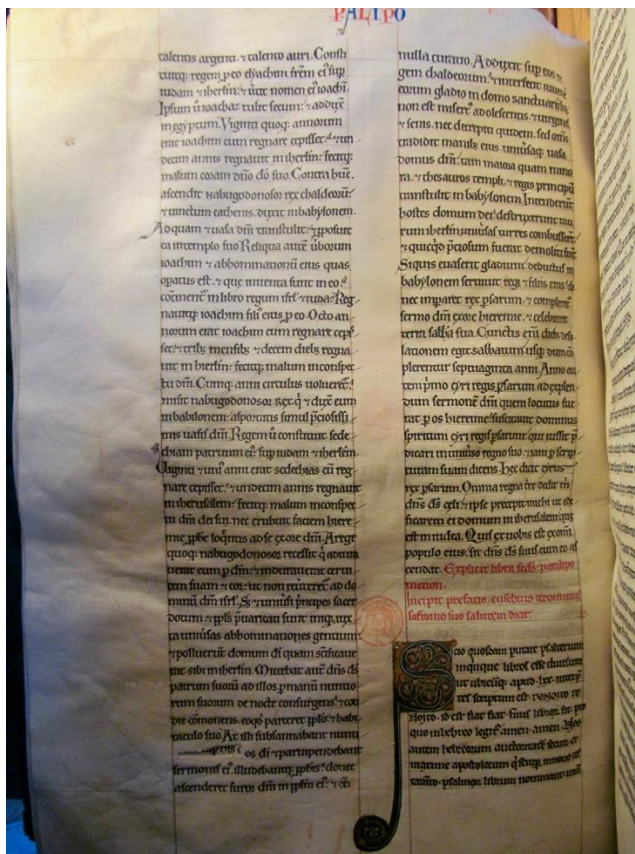


Illustration 98. Folio 214.

f. 214

Début du livre des psaumes et initiale historiée du psaume 1. On distingue bien, sous l'initiale historiée, les initiales filigranées indiquant les versets.



Illustration 99. Initiale historiée du psaume 1.

f. 214

La scène du combat de David contre Goliath est représentée dans la section supérieure de la lettre. Une colombe descend des nuées vers David. La section inférieure est occupée, dans la partie centrale et en position surélevée, par David jouant de la harpe. Il est entouré de 7 musiciens jouant tous des instruments différents.



Illustration 100. Initiale historiée du psaume 26.

f. 218

David reçoit l'onction de Samuel. Sur la droite, un homme tient une couronne et un objet doré qui semble être une clochette. La main de Dieu surgit des nuées en signe de bénédiction. Trois moutons sont placés aux pieds de David.



Illustration 101, Initiale historiée du psaume 38.

f. 220v

David sur son trône reçoit la visite d'un démon velu. Ses gestes semblent indiquer une discussion avec le démon. Le démon se dirige vers la droite, comme pour sortir de l'initiale, mais sa tête est retournée à 180° en direction du roi.



Illustration 102. Folio 223.

f. 223

Folio des psaumes 51, 52 et 53. L'initiale champie du psaume 51 est habituellement réservée aux chapitres des livres de la Bible. Les initiales des psaumes réguliers 53 et 54 sont des initiales puzzle filigranées, à l'instar de celles de tous les psaumes réguliers. Les versets sont indiqués par des initiales filigranées.



Illustration 103. Initiale historiée du psaume 52.

f. 223

Un homme tenant une massue reçoit une leçon d'un démon velu et cornu.



Illustration 104. Initiale historiée du psaume 68.

f. 225v

Dans la section supérieure, le Seigneur est assis sur un trône. Il tient un livre et fait un geste de bénédiction. Dans la partie inférieure, David, nu, est dans une barque qui semble couler. Il lève le regard et les bras vers le ciel en geste de prière.



Illustration 105. Initiale du psaume 80.

f. 228v

Une initiale puzzle filigranée remplace l'initiale historiée habituellement présente dans le système férial. Aucune ne semble indiquer qu'un espace ait été réservé pour y placer une initiale historiée. Elle est toutefois traitée avec plus d'importance que les initiales des psaumes réguliers.

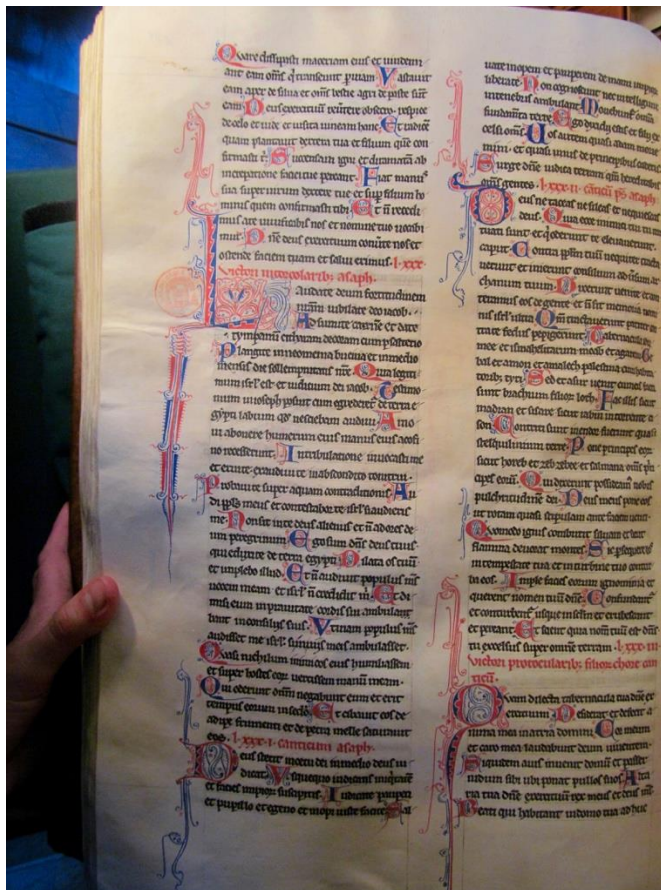


Illustration 106. Initiale historiée du psaume 97.

f. 231

Trois chantres chantent au lutrin. Le livre placé sur le lutrin laisse entrevoir une notation musicale ainsi qu'un texte. Il s'agit des premiers mots du psaume 97, le même psaume qui débute par cette initiale.



Illustration 107. Initiale historiée du psaume 109.

f. 234

Trinité. Le Père tient le poignet du Fils qui est assis à sa droite. Une colombe nimbée est placée entre les deux et monte vers les cieux.



12) Bible latine avec commentaires de Saint-Jérôme, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 13, vers 1275 (illustrations 110 à 118). Source : images personnelles.

Le ms. Mazarine 13 est une Bible latine française dotée des commentaires de saint Jérôme, réalisée vers 1275. Les ornements de ce volume se concentrent en ouverture de chaque livre biblique sous forme d'initiales historiées pour le texte biblique et champies pour les commentaires. La Genèse est traitée avec plus d'importance en tant que premier livre du codex et s'ouvre sur une large bande ornée de médaillons représentant les sept jours de la Création, avec le péché originel, l'expulsion du paradis et le travail. Le reste du programme ornemental se déploie sous forme d'initiales filigranées accompagnées d'une bande de I ouvrant les chapitres bibliques et d'initiales de couleur pour les versets. Le psautier de cette Bible condense l'ornement puisque chacun des huit psaumes du système ferial reçoit une initiale historiée. Comme pour le reste de la Bible, elles occupent 7 ou 8 interlignes et sont accompagnées d'un développement d'antennes sur toute la hauteur du folio. Les psaumes « réguliers » sont ornés d'une initiale filigranée de deux interlignes et d'une bande de I. Chaque verset est indiqué par une initiale de couleur. Le psautier est donc le livre ayant la plus grande concentration d'ornement de ce manuscrit.

Illustration 110. Première page du livre des psaumes.

f. 229v

L'initiale historiée du psaume 1 marque l'ouverture du livre et du premier psaume. Les antennes occupant toute la hauteur du cadre de justification se retrouvent sur toutes les initiales historiées des psaumes principaux. Les psaumes réguliers sont indiqués par des initiales filigranées accompagnées d'une bande de I. Les versets sont soulignés par des majuscules de couleur.



Illustration 111. Initiale historiée du psaume 1.

f. 229v

Combat de David et Goliath. David tient la tête de Goliath effondré et s'apprête à le décapiter.



Illustration 112. Initiale historiée du psaume 26.

f. 233

David, à genoux devant son trône, en prière, lève le regard vers les cieux en direction de Dieu qu'il regarde face à face. La tête nimbée de Dieu émerge des nuées.



Illustration 113. Initiale historiée du psaume 38.

f. 235v.

David désigne son visage en le pointant de son index.



Illustration 114. Initiale historiée du psaume 52.

f. 238

Un homme chauve, habillé d'un simple voile qui masque mal sa nudité, adopte une position de mouvement assez désarticulée. Il tient une massue et mord dans une sphère. Il regarde vers la gauche, dans la direction opposée au mouvement de son corps.



Illustration 115. Initiale historiée du psaume 68.

f. 240

Dans la partie supérieure, la tête nimbée de Dieu émerge des nuées. Dans la section inférieure, David est dans l'eau jusqu'aux hanches. Il joint les mains en prière et tourne le regard vers Dieu.



Illustration 116. Initiale historiée du psaume 80.

f. 243

David, assis, actionne le *tintinnabulum* à l'aide de deux marteaux.



Illustration 117. Initiale historiée du psaume 97.

f. 245v

Trois chantres chantent devant le lutrin.



Illustration 118. Initiale historiée du psaume 109.

f. 248v

Trinité. Le Père et le Fils sont assis sur un même trône. Chacun porte le nimbe crucifère, tient un livre de la main gauche et fait un geste de bénédiction de la main droite. La tête nimbée d'un oiseau descend des nuées entre les têtes du Père et du Fils.



13) Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 12, vers 1300 (illustrations 119 à 131). Images personnelles.

Le ms. Mazarine 12 est une Bible latine française de la fin du XIII^e siècle vraisemblablement rédigée et décorée à Paris. Chacun des livres de la Bible est doté de trois initiales. Les deux premières, généralement champies, ouvrent respectivement le prologue et le capitule. La troisième, qui marque l'ouverture du texte biblique, est historiée et présente l'auteur ou le protagoniste principal du livre. Le livre des psaumes se distingue de ce programme puisque chacun des dix psaumes du système composite est doté d'une initiale historiée. Comme les autres initiales historiées du manuscrit, elles occupent environ 10 interlignes et sont peintes sur un fond d'or. Les psaumes réguliers sont indiqués par des initiales filigranées bleues et rouges de trois interlignes. Les versets sont marqués par une majuscule de couleur, bleue ou rouge. Notons que les rubriques de ce manuscrit n'ont jamais été copiées et l'espace qui leur a été réservé demeure vide. À l'instar des deux autres bibles du corpus, le psautier est le livre biblique comportant la plus haute densité d'ornement.

Illustration 119.
Initiale historiée du
psaume 1.

f. 116v

David assis sur un trône
joue de la harpe. Il a les
jambes croisées



Illustration 120. Folio 119.

f.119
Initiale historiée du psaume 26 et texte des psaumes 26, 27, 28, 30 et 31. On remarque les initiales filigranées de trois interlignes qui indiquent le début des psaumes réguliers. Les versets sont soulignés par des majuscules de couleur.



Illustration 121. Initiale historiée du psaume 26.

f. 119
David à genoux reçoit l'onction d'un prêtre et s'apprête à être couronné.



Illustration 122.
Initiale historiée du
psaume 38.

f. 120

David assis porte sa main à sa joue. Il semble écouter un démon vert ailé aux grandes oreilles qui lui parle. Le démon semble esquisser un geste de parole.



Illustration 123. Folio
121v.

f. 121v.

Initiales historiées des psaumes 51 et 52 témoignant de l'usage du système de division composite du psautier.



Illustration 124.
Initiale historiée du
psaume 51.

f. 121v.

Combat de David contre Goliath. David s'apprête à lancer la pierre. Il tient dans sa tunique une réserve de projectile. Le géant en armure s'apprête à abattre son épée sur le berger. Cinq moutons sont disposés aux pieds des protagonistes.



Illustration 125.
Initiale historiée du
psaume 52.

f. 121v

Un homme assis sur un trône et tenant un sceptre dialogue avec un démon rouge et nu, debout devant lui. Les deux lèvent l'index vers le haut pour indiquer la prise de parole.



Illustration 126.
Initiale historiée du
psaume 68.

f. 123

Dans la partie supérieure, le Seigneur nimbé tient un livre de sa main gauche et fait un geste de bénédiction de la droite. Dans la section inférieure, David, nu, est dans l'eau jusqu'à la poitrine. Il tend les bras et tourne le regard vers le ciel pour implorer le Seigneur. Le corps de la lettre est en fait le corps d'un animal ailé.



Illustration 127.
Initiale historiée du
psaume 80.

f. 124v

Dans la section supérieure, David est assis et joue de la harpe. Dans la section inférieure, un homme, un genou à terre, joue de la trompette. À sa droite, en haut, sont disposées les quatre cloches d'un *tintinnabulum*.



Illustration 128. Folio 126.

f. 126
Initiales historiées des
psaumes 97 et 101.



Illustration 129.
Initiale historiée du
psaume 97.

f. 126
David est assis et joue
d'un l'orgue qui est
disposé face à lui sur un
pupitre en forme de
colonne d'église à
chapiteau.



Illustration 130.
Initiale historiée du
psaume 101.

f. 126

David, à genoux devant un autel, porte ses mains ouvertes vers le ciel en geste de prière. Un voile dénoué est suspendu derrière lui.



Illustration 131. Initiale
historiée du psaume
109.

f. 127v

Trinité. Le Père et le Fils
sont assis sur un même
trône. Un oiseau nimbé
tenu par le Père et le Fils
s'envole vers le haut.



14) Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 34, vers 1325 (illustrations 132 à 144). Images personnelles.

Le ms. Mazarine 34 est une Bible latine anglaise datant des environs de 1325. Le programme luxueux de cette Bible témoigne de son caractère royal, comme l'indiquent en ouverture les armoiries d'Angleterre (de gueule aux trois léopards) et celles de l'évêque de Durham (de gueule avec une croix cercelée et recercelée d'argent). L'ouverture de chaque livre est indiquée par une initiale historiée peinte sur fond d'or avec un développement d'antennes comportant grotesques, animaux et fleurs. Une grande attention est accordée aux titres, tant courants que placés en marge, ce qui contribue à charger les marges du codex. Les psaumes concentrent encore une fois le plus riche ornement du manuscrit (exception faite de la Genèse). Les dix psaumes du système composite sont dotés d'une initiale historiée sur fond d'or d'environ sept interlignes et accompagnée d'un développement d'antennes qui occupe parfois les quatre marges. Les 140 psaumes réguliers présentent soit une initiale champie sur fond d'or, soit une initiale peinte ornée d'une tête humaine. Ils sont également accompagnés d'un développement d'antennes en marge. Les versets sont indiqués par des initiales filigranées. La numérotation des psaumes, filigranée et réalisée à l'encre bleue et rouge, vient aussi peupler les marges du psautier qui sont visuellement très chargées. Aux antennes et aux titres s'ajoutent des grotesques variées disposées dans les marges.

Illustration 132. Folio 197

f. 197.

Ouverture du livre des psaumes. Le texte du premier psaume est indiqué par une initiale historiée. On peut apprécier ici les initiales peintes des psaumes réguliers. On remarque également que la grande majorité des versets, indiqués par des initiales filigranées, sont justifiés sur la droite. Les développements d'antennes viennent encadrer le cadre de justification. La numérotation raffinée des psaumes occupe les marges de gouttières et de petit fond (cette dernière est difficilement visible en raison de la reliure).



Illustration 133. Initiale historiée du psaume 1.

f. 197

David, assis sur un trône, joue de la harpe.



Illustration 134. Initiale historiée du psaume 26.

f. 199v

David, un genou à terre, pointe ses yeux de son index gauche. Son regard se dirige vers l'angle supérieur droit où le Seigneur émerge des nuées en faisant un geste de bénédiction de la main droite.



Illustration 135. Initiale historiée du psaume 30.

f. 201

David, un genou à terre, pointe sa bouche de son index gauche et ouvre sa main droite. Son regard se dirige vers l'angle supérieur droit où le Seigneur émerge des nuées en faisant un geste de bénédiction de la main droite.



Illustration 136. Folio 202.

f. 202

Initiales historiées des psaumes 51 et 52. La présence d'une initiale historiée au début du psaume 51 relève de la division composite du psautier.



Illustration 137. Initiale historiée du psaume 51.

f. 202

Combat de David et Goliath. David s'apprête à décapiter son ennemi vaincu avec sa propre épée.



Illustration 138. Initiale historiée du psaume 52.

f. 202

Un homme en tunique avec une capuche se plante une épée dans le corps. Il tient de sa main droite un objet mou doté d'un pommeau.



Illustration 139, Initiale historiée du psaume 68.

f. 203

David, nu, se bat contre une trombe d'eau qu'il empoigne à deux mains. Son pied gauche est happé par un monstre marin. La trombe d'eau semble fleurir à son sommet..



Illustration 140, Initiale historiée du psaume 80.

f. 205

David assis sur un trône actionne les deux clochettes d'un *tintinnabulum* à l'aide de deux marteaux.



Illustration 141. Folio 207

f. 207

Initiales historiées en ouvertures des psaumes 97 et 101.



Illustration 142. Initiale historiée du psaume 97.

f. 207

Deux chantres chantent au lutrin.



Illustration 143. Initiale historiée du psaume 101.

f. 207

David à genoux est en position de prière devant un autel recouvert d'un tissu. En haut à droite, le Seigneur sort des nuées en faisant un geste de bénédiction de la main droite.



Illustration 144. Initiale historiée du psaume 109.

f. 208v

Trinité. Le Père et le Fils sont assis sur un même trône. Le fils dépose la main gauche sur le poignet du père. Un oiseau nimbé descend du ciel entre le Père et le Fils.



Bibles historiques

- 15) Bible historique, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, mss. Sainte-Geneviève 20 et 21, entre 1320 et 1327 (illustrations 145 à 153). Source : www.calames.abes.fr.

Les mss Sainte-Geneviève 20 et 21 sont les deux tomes du même livre, soit une Bible historique française réalisée entre 1320 et 1327 à Paris. L'ornement du codex se concentre dans l'ouverture des livres, qui sont marquées par des peintures sur fond réticulé ou doré de 12 à 17 interlignes et occupant 2 des 3 colonnes du cadre de justification. Seuls la Genèse et les psaumes comptent plus d'une de ces peintures. Le psautier respecte le mode de division férial et contient 8 de ces scènes au début des psaumes principaux. Les sujets sont les mêmes que ceux présentés dans les initiales historiées des psautiers et dans les bibles, mais ils jouissent d'un plus grand espace pictural. Ces miniatures sont toujours accompagnées d'une initiale champie de 6 à 8 interlignes, qui marque réellement l'ouverture du texte biblique. Ces initiales sont généralement accompagnées d'un développement d'antennes dans les marges. Les psaumes réguliers sont indiqués par des initiales filigranées rouges et bleues de deux interlignes alors que les versets disposent de majuscules de couleurs. La multiplication des initiales peintes et de couleur en ouverture des psaumes réguliers et des versets fait du psautier le livre doté de la plus grande concentration d'ornement dans le manuscrit.

Illustration 145. Folio 42.

f. 42

Ouverture du psautier. Miniature du psaume 1. On remarque que la miniature occupe deux des trois colonnes du cadre de justification. Elle est suivie d'une initiale ornée dotée d'antennes qui ouvre le texte du psaume en français. On distingue les initiales filigranées de deux interlignes des psaumes réguliers 2 et 3. Les versets sont indiqués par des majuscules filigranées.



Illustration 146.
Miniature du
psaume 1.

f. 42

À gauche, le roi David assis sur un trône joue de la harpe. À droite, dans le même champ pictural, est représenté le combat de David contre Goliath. David s'apprête à lancer une pierre au géant en armure.



Illustration 147.
Miniature du psaume
26.

f. 46v

David, à genoux dans la forêt, joint les mains devant lui en position de prière. Le Seigneur sort des nuées dans l'angle supérieur droit. Il est nimbé et en dialogue avec David.



Illustration 148.
Miniature du psaume
38.

f. 49v

David à genoux désigne son visage. Il regarde le Seigneur dans les nuées qui tient un orbe marqué du T/O et fait un signe de bénédiction. Des arbres font comprendre que la scène se déroule dehors.



Illustration 149.
Miniature du psaume
52.

f. 52

L'image est divisée en deux sections juxtaposées.

Dans la section de gauche, des hommes discutent. Celui qui est le plus à droite désigne la section droite de l'image où se dresse un homme simplement vêtu d'un manteau ample qui lui laisse l'épaule droite découverte. Il tient une sphère dans la main gauche et une marotte dans la droite.



Illustration 150.
Miniature du psaume
68.

f. 55

David nu est couché dans l'eau. Son regard et ses mains jointes en prière sont tournés vers le ciel où apparait le Seigneur dans les nuées. Nimbé, ce dernier tient un orbe de la main gauche et fait un geste de bénédiction de la droite.



Illustration 151.
Miniature du psaume
80.

f. 58

David, assis, joue du *tintinnabulum* à l'aide de deux marteaux. Cette initiale occupe une colonne du cadre de justification alors que les précédentes en occupaient deux sur trois.



Illustration 152.
Miniature du psaume
97.

f. 60v

Deux chantres chantent devant le lutrin. À l'instar de la précédente, cette miniature n'occupe qu'une seule colonne du cadre de justification.



Illustration 153.
Miniature du psaume
109.

f. 63v.

Binité. Le Père et le Fils sont assis sur un même siège. Le Père désigne au Fils la place à sa droite. Tous deux tiennent un livre fermé et sont nimbés.



16) Bible historique, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. Sainte-Geneviève 22, vers 1330 (image 154-162). Source : www.calames.abes.fr .

Le ms. Sainte-Geneviève 22 est une Bible historique française réalisée à Paris en 1330 à la demande d'Hervé VII de Léon, seigneur breton. Ce manuscrit se démarque par ses 125 peintures narratives qui ne sont pas réservées uniquement aux ouvertures des livres bibliques. Elles occupent environ 14 interlignes et une des deux colonnes du cadre de justification. Chacune des images est suivie d'une initiale champie d'environ 8 interlignes et accompagnée d'un développement d'antennes. Le psautier observe le mode de division ferial et les huit psaumes principaux sont indiqués par une miniature suivie d'une initiale peinte. Les scènes représentées sont les mêmes que celles des initiales historiées des psautiers et des bibles, mais elles sont parfois traitées avec plus de détails narratifs puisque le champ pictural disponible de ces miniatures est supérieur à celui offert par une initiale. Les psaumes réguliers sont indiqués par des initiales champies de deux interlignes alors que les versets sont indiqués par des majuscules filigranées d'un seul interligne. Tous les versets sont justifiés sur la gauche.

Illustration 154. Folio 240.

f. 240v

Ouverture du livre des psaumes. La miniature du psaume 1 apparaît en ouverture du livre. L'image est inscrite sous un arc cintré qui dépasse du cadre de justification et qui est unique dans le manuscrit. Sous la miniature, une initiale champie de 6 interlignes marque l'ouverture du texte des psaumes en français. Elle est accompagnée d'un développement d'antennes sur la gauche. On remarque l'initiale champie qui indique l'ouverture du psaume 2 ainsi que les initiales filigranées en ouverture des versets, tous justifiés à gauche.

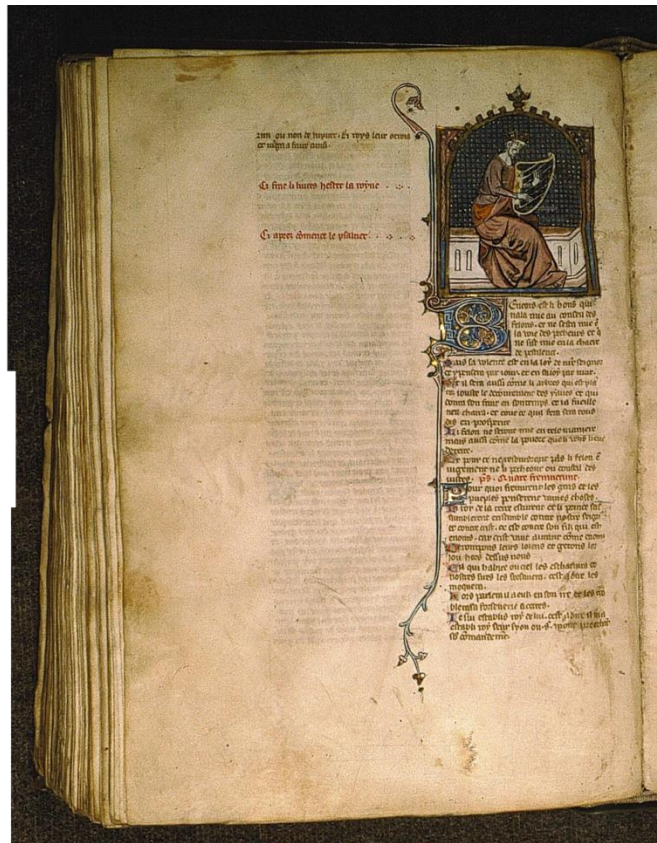


Illustration 155. Miniature du psaume 1.

f. 240 v

David assis joue de la harpe. Cette miniature se distingue des autres du psautier par son arcature cintrée et crénelée.



Illustration 156. Miniature du psaume 26.

f. 245

David, assis sur un trône, joint les mains en prière. Le Seigneur, nimbé, est debout aux côtés du roi. De sa main gauche, il lui touche les yeux et de sa main droite il fait un geste de bénédiction.



Illustration 157. Miniature du psaume 38.

f. 248v

David, un genou à terre, désigne sa bouche de son index. Son regard est tourné vers l'angle supérieur droit où le Seigneur émerge des nuées. Ce dernier est nimbé, tient un orbe marqué de T/O de la main gauche et fait un geste de bénédiction de la droite.



Illustration 158. Miniature du psaume 52.

f. 251v

Un homme vêtu d'un manteau ample tient une sphère de la main gauche et une marotte de la droite. Il semble esquisser un pas vers la gauche alors qu'il regarde dans la direction opposée.



Illustration 159. Miniature du psaume 68.

f. 254v

David est nu et semble flotter sur le dos dans l'eau. Il joint les mains dans un signe de prière et lève le regard vers le haut, en direction du Seigneur, qui émerge des nuées. Celui-ci est nimbé, tient un orbe de la main gauche et fait un geste de bénédiction de la droite.



Illustration 160. Miniature du psaume 80.

f. 257v

David, assis, joue du *tintinnabulum* à l'aide d'un marteau.



Illustration 161. Miniature du psaume 97.

f. 261

Deux chantres chantent devant un lutrin. Un des deux chantres indique de son index le texte chanté, comme pour suivre les mots. On peut lire les premiers versets du psaume 97 écrits en latin dans le livre posé sur le lutrin.

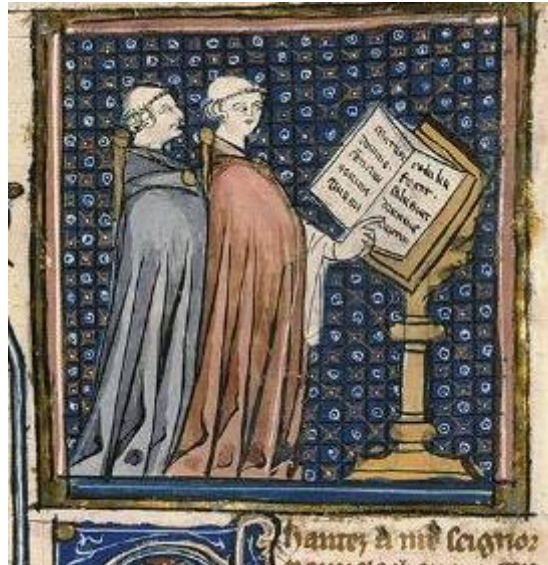


Illustration 162. Miniature du psaume 109.

f. 264

Binité. Le Père et le Fils sont assis côte à côte sur un même trône. Ils portent tous deux un nimbe crucifère, tiennent un livre fermé et leurs gestes laissent comprendre qu'ils sont en dialogue.



Bréviaire

17) Bréviaire à l'usage de Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Mazarine 344, Paris, fin du XV^e siècle (illustrations 163-171). Source : images personnelles.

Le ms. Mazarine 344 est un bréviaire latin à l'usage de Paris composé à la fin du XV^e siècle. Le manuscrit commence dès le folio 1 par le psautier. Celui-ci respecte le mode de division férial et attribue à chacun des huit psaumes principaux une initiale historiée. Celles-ci sont accompagnées d'un développement d'antennes. Les psaumes réguliers sont dotés d'une initiale champie et les versets sont indiqués par des lettres bleues filigranées de rouge. Le texte des psaumes est entrecoupé de notations musicales et du texte des chants. La logique ornementale à laquelle répond le psautier est absente du reste du livre. On retrouve 25 autres initiales historiées en ouverture des sections principales du temporel, du sanctoral et du commun des saints, mais elles ne s'inscrivent pas dans une hiérarchie ornementale aussi rigoureuse que celle du psautier. La présence des notations et des chants ne semble pas influencer le programme ornemental habituel des psaumes.

Illustration 163. Folio 1

f. 1

Début du manuscrit et début des psaumes. L'initiale historiée ouvre le texte du premier psaume. On remarque qu'elle est accompagnée d'un développement d'antennes. Le début du psaume 2 est indiqué par une initiale champie alors que les versets, tous justifiés à droite, sont indiqués par des initiales filigranées. La présence de nombreux bouts de ligne permet de combler le cadre de justification tout en conservant la justification des initiales des versets.



Illustration 164. Initiale historiée du psaume 1.

f.1

David assis sur un trône joue de la harpe



Illustration 165. Initiale historiée du psaume 26.

f. 12v

David couronné et assis sur un trône reçoit l'onction de Samuel



Illustration 166. Initiale historiée du psaume 38.

f. 22

David, un genou à terre, pointe sa bouche de son index. Il lève le regard vers l'angle supérieur droit où le visage nimbé de Dieu émerge des nuées.



Illustration 167. Initiale historiée du psaume 52.

f. 28

Un homme vêtu simplement d'un drap tient un bâton et une sphère. Son visage est effacé, mais semble dirigé vers l'angle supérieur droit où la face nimbée du Seigneur émerge des nuées



Illustration 168. Initiale historiée du psaume 60.

f. 34v.

David, nu et couronné, est dans l'eau jusqu'aux cuisses et joint les mains en signe de prière. Il lève le regard vers l'angle supérieur droit où le visage nimbé de Dieu émerge des nuées.



Illustration 169. Initiale historiée du psaume 80.

f. 42

Le roi David, assis, joue au *tintinnabulum* à l'aide d'un marteau. L'instrument est doté d'une roue vraisemblablement pour permettre de faire tourner la partie supérieure où sont fixées les cloches.



Illustration 170. Initiale historiée du psaume 97.

f. 49v

Trois chantres chantent devant un lutrin.



Illustration 171. Initiale historiée du psaume 109.

f.58v

Trinité. Le Père et le Fils sont assis sur le même trône et se regardent. Ils tiennent tous deux un livre de la main gauche. De la main droite, ils font un geste de bénédiction. Un oiseau à la tête nimbée descend des nuées entre la tête du Père et celle du Fils.



Annexe B : Corpus de l'analyse sérielle



Image 1. Insensé et démon.

Bible latine, Avranches, Bibliothèques municipale, ms. 3, f. 12v, vers 1200.



Image 2. Insensé assis.

Bible Latine, Troyes, Bibliothèque municipale, ms. 577, f. 146, premier quart du XIII^e siècle.



Image 3. Insensé devant un roi assis.

Psautier latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. NAL 1392, f. 79v, premier quart du XIII^e siècle.



Image 4. Insensé.

Bréviaire latin, Conches, Bibliothèque du musée, ms. 3, f. 19, première moitié du XIII^e siècle,



Image 5. Insensé nu.

Bible latine, Nice, Bibliothèque municipale, ms. 1, f. 139, première moitié du XIII^e siècle.



Image 6. Insensé devant le Christ.

Psautier commenté latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, latin 423, f. 94, première moitié du XIII^e siècle.



Image 7. Insensé devant un roi.

Bible glosée latine, Douai, Bibliothèque municipale, ms. 20, f. 108v, début du XIII^e siècle.



Image 8. Insensé.

Bible latine, Dole, Bibliothèque municipale, ms. 17, f. 226, début du XIII^e siècle.



Image 9. Insensé.

Bible latine, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 6260, f. 307v., début du XIII^e siècle.



Image 10. Insensé devant un roi.

Bible Latine, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 409, f. 267, début du XIII^e siècle.



Image 11. Insensé.

Bible latine, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 408, f. 185, début du XIII^e siècle.



Image 12. Insensé assis.

Bible latine, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 424, f. 229v, début du XIII^e siècle.



Image 13. Insensé devant un démon.

Bible latine, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 421, f. 205, début du XIII^e siècle.



Image 14. Insensé devant un démon.

Bible latine, Paris, bibliothèque Mazarine, ms. 12, f. 121v, vers 1220.



Image 15. Insensé assis.

Bible latine, Lisieux, Bibliothèque municipale, ms. 18, f. 177, vers 1225.



Image 16. Insensé devant un roi assis

Bible latine, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 11931, f. 129, vers 1225.



Image 17. Insensé devant un roi assis.

Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms. 313, f. 55v, vers 1225.



Image 18. Insensé devant un roi assis.

Bible glosée latine, Douai, Bibliothèque municipale, ms. 17, f. 122, vers 1225.



Image 19. Insensé devant un démon.
Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 36, f. 223, vers 1225.



Image 20. Insensé devant un démon.
Bible latine, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1185, f. 159v, vers 1225.



Image 21. Insensé.

Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 18, f. 168 v, vers 1225.



Image 22. Insensé devant un roi assis

Psautier bilingue latin et grec, Londres, British Library, ms. Add 47674, f. 46v, vers 1225.



Image 23. Insensé devant un roi assis.

Bible latine, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1180, f. 171, vers 1230.



Image 24. Insensé.

Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. M.295, f. 287, 2^e quart du XIII^e siècle



Image 25. Insensé.

Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. M.65, deuxième quart du XIII^e siècle.



Image 26. Insensé se suicidant.

Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 23, f. 302, deuxième quart du XIII^e siècle.



Image 27. Insensé.

Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 20, f. 025v, deuxième quart du XIII^e siècle.



Image 28. Insensé devant un roi.

Bible latine, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 4, f. 25v, milieu du XIII^e siècle.



Image 31. Insensé.

Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms. M.283, f. 66, 1229.



Image 32. Insensé pointant un roi.

Bible latine, New-York, Morgan Library, ms M.163, vers 1230.



Image 33. Insensé assis sur un trône et démons.
 Psautier latin, Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 1188, f. 77, vers 1230.



Image 34. Insensé.
 Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 24, f. 177v, vers 1240.



Image 35. Insensé et roi.

Psautier latin commenté, Troyes, Bibliothèque municipale, ms. 33, f. 123v, vers 1240.



Image 36. Insensé.

Psautier latin commenté, Troyes, Bibliothèque municipale, ms. 77, f. 129, vers 1240.



Image 37. Insensé.

Bible glosée, Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 14, f. 100, milieu du XIII^e siècle.



Image 38. Insensé.

Bible latine, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms. 9, f.347, milieu du XIII^e siècle.



Image 39. Insensé.

Bible latine, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms. 11, f. 230v, milieu du XIII^e siècle.



Image 40. Insensé.

Bible latine, Alençon, Bibliothèque municipale, ms. 54, f. 177, vers 1250.



Image 41. Insensé devant un roi assis.

Psautier latin, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 581 f. 120 v., vers 1250



Image 42. Insensé devant un roi assis.

Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. M.269, f. 198, vers 1250.



Image 43. Insensé devant un roi assis.
 Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. G.31, f. 169v, vers 1250.



Image 44. Insensé.
 Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 15, f. 220, vers 1250.



Image 45. Insensé devant un roi assis.

Psautier latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 10434, f. 65v. vers 1250.



Image 46. Insensé devant un roi assis.

Bible latine, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 17198, f. 202, vers 1250.

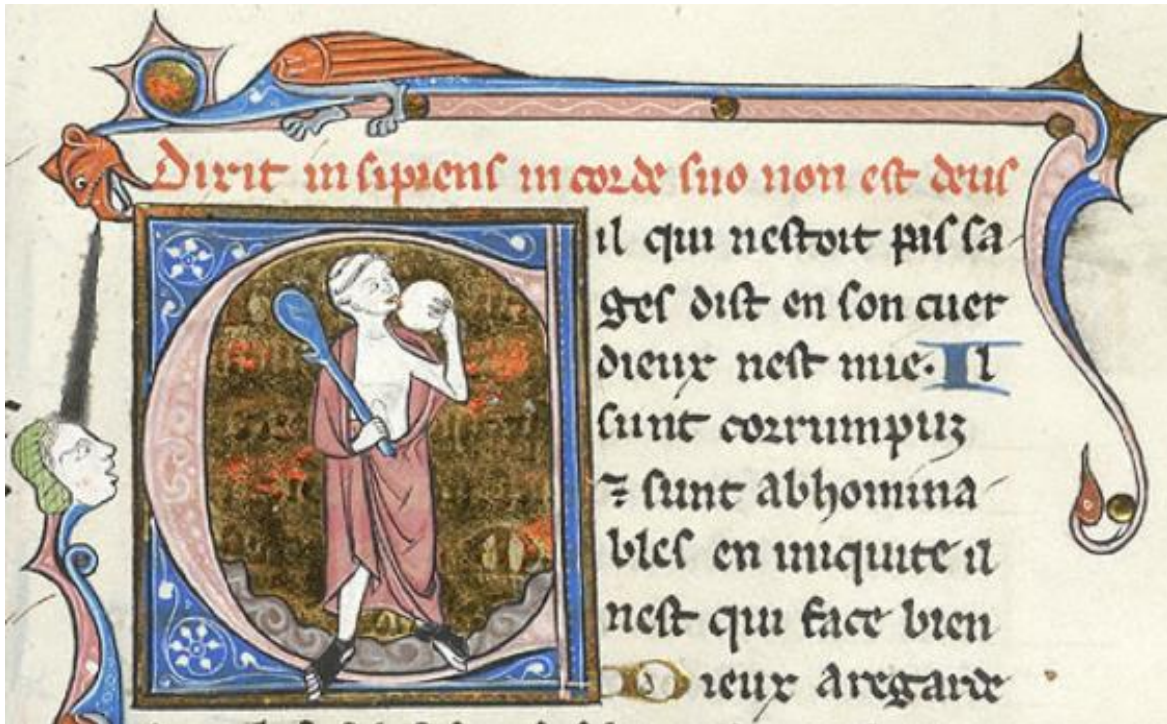


Image 47. Insensé.

Bible en vieux français, New-York, Morgan Library, ms. M.494, f. 308, troisième quart du XIII^e siècle.



Image 48. Insensé devant un roi

Bible latine, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 16, f. 268, troisième quart du XIII^e siècle.



Image 49. Insensé et visage de Dieu.

Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. 193, f. 268, deuxième moitié du XIII^e siècle.



Image 50. Insensé devant un roi.

Bréviaire latin, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 58, f. 271, deuxième moitié du XIII^e siècle.



Image 51. Insensé devant un démon.

Bréviaire latin, Saint-Quentin, Bibliothèque municipale, ms. 3, f. 42v, deuxième moitié du XIII^e siècle.



Image 52. Insensé.

Psautier latin, Melun, Bibliothèque municipale, ms. 6, f. 58v, deuxième moitié du XIII^e siècle.



Image 53. Insensé.

Bible latine, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms. 5, f. 190v, deuxième moitié du XIII^e siècle.



Image 54. Insensé se suicidant devant une femme en armure.

Psautier latin commenté, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms 212, f. 85, deuxième moitié du XIII^e siècle.



Image 55. Roi priant le Christ et deux hommes combattant.

Psautier latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 10525, f. 141v, troisième quart du XIII^e siècle.



Image 56. Insensé devant un roi.

Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. M. 109-11, vers 1260.



Image 57. Insensé devant un démon.

Psautier latin, Cambridge, Musée Fitzwilliam, ms. 35-1950, f. 83, 1260-1270.



Image 58. Insensé.

Bible latine, Princeton, University Library, ms. 82, f. 253v, 1260-1270.



Image 59. Roi priant Dieu et insensé.

Psautier-heures latin, Cambridge, Musée Fitzwilliam, ms. 300 f. 57, 1260-1275.



Image 60. Insensé devant un roi.

Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms. G.2, f. 67, 1260-1280.



Image 61. Insensé.

Bible latine, Neufchâtel-en-Bray, musée, inv. 68.22.3, f. 135, vers 1270.



Image 62. Insensé et visage de Dieu.

Bible latine, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 15, f. 236v, dernier tiers du XIII^e siècle.



Image 63. Insensé.

Bible latine, Douai, Bibliothèque municipale, ms. 10, f. 277v, dernier tiers du XIII^e siècle.



Image 64. Insensé.

Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms. 101, vers 1270.



Image 65. Insensé et visage de Dieu
 Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 21, f. 250v, 1270-1280.



Image 66. Insensé.
 Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 13, f. 238, 1270-1280.



Image 67. Insensé devant le Christ.

Bible latine, New-York, Bibliothèque publique, ms. MA 4, f. 199, 1275.



Image 68. Insensé et visage de Dieu.

Psautier latin, Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 124, f. 54, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 69. Insensé et visage de Dieu.

Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 26, f. 284, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 70. Insensé, chien et visage de Dieu.

Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 27, f. 90, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 71. Insensé et visage de Dieu.

Psautier latin commenté, Tours, Bibliothèque municipale, ms. 74, f. 118, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 72. Insensé.

Bréviaire latin, Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 112, f. 21v, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 73. Insensé et visage de Dieu.

Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms. M98, f. 49v, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 74. Insensé et visage de Dieu.

Psautier-heures latin, New-York, Morgan Library, ms. M729, f. 71, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 75. Insensé.

Bible latine, Le Mans, Bibliothèque municipale, ms. 262, f. 11, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 76. Insensé.

Bible latine, Melun, Bibliothèque municipale, ms. 3, f. 244, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 77. Insensé.

Bible latine, Orléans, Bibliothèque municipale, ms. 7, f. 301, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 78. Insensé.

Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 9, f. 209v, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 79. Insensé.

Bible latine, Vendôme, Bibliothèque municipale, ms. 1, f. 189v, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 80. Insensé devant un roi.

Bible latine, Arles, Bibliothèque municipale, ms. 1, f. 249v, dernier quart du XIII^e siècle.



Image 81. Insensé devant un roi.

Psautier-heures latin, Londres, British Library, Yates Thompson 43, f. 54, 1276.



Image 82. Insensé.

Bible latine, Paris, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 590, f. 244, 1280-1285.



Image 83. Insensé, roi chasseur et visage de Dieu.
Bréviaire latin, New-York, Morgan Library, ms. m.1042, f. 37v, 1285-1297.



Image 84. Insensé.
Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms. M.796, f.47, 1297-1310.



Image 85. Insensé.

Bible latine, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 418, f. 205v, 1299.



Image 86. Insensé.

Bible latine, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 29, f. 219, 1300.



Image 87. Insensé et visage de Dieu.
Bréviaire latin, Paris Bibliothèque Mazarine, ms. 344, f. 28, 1300-1318.



Image 88. Insensé devant un démon.
Psautier latin, New-York, Morgan Library, ms S.10 f. 78, 1300-1320.



Image 89. Insensé.

Bible historique, New-York, Morgan Library, ms. M.433, f. 15, premier quart du XIV^e siècle.



Image 90. Insensé.

Bréviaire latin, Charleville-Mézières, Bibliothèque municipale, ms 42, f. 27, premier quart du XIV^e siècle.



Image 91. Insensé.

Bréviaire latin, Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 113, f. 44, premier quart du XIV^e siècle.



Image 92. Insensé.

Psautier-lectionnaire, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 374, f. 18, premier quart du XIV^e siècle.



Image 93. Insensé.

Recueil latin-français, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1654, f. 35v, premier quart du XIV^e siècle.



Image 94. Insensé et visage de Dieu.

Psautier latin, Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, ms. 205, f. 98, premier quart du XIV^e siècle.



Image 95. Insensé devant un roi assis.

Psautier latin, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 140, f. 62, première moitié du XIV^e siècle.



Image 96. Deux insensés.

Psautier latin-français, New-York, The Cloisters Collection, 69.86, f. 83v, première moitié du XIV^e siècle.



Image 97. Insensé.

Bible historique, Montpellier, Bibliothèque de l'Université de médecine, ms H. 049, f. 290v, première moitié du XIV^e siècle.



Image 98. Insensé et visage de Dieu.

Bréviaire latin, Tours, Bibliothèque municipale, ms. 159, f. 30, XIV^e siècle.



Image 99. Insensé et visage de Dieu.

Bréviaire latin, Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 602, f. 31v, XIV^e siècle.



Image 100. Insensé.

Bréviaire latin-français, Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 107, f. 28, XIV^e siècle.



Image 101. Insensé devant un démon et visage de Dieu.

Bréviaire latin, Verdun, Bibliothèque municipale, ms. 107, f. 26, début du XIV^e siècle.



Image 102. Insensé désigné par trois hommes.

Bible historique, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 8, f. 220, 1320-1330.



Image 103. Insensé désigné par quatre hommes.

Bible historique, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 21, f. 52, 1320-1337.



Image 104. Homme tombant de son cheval.

Bréviaire latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 10483, f. 31, 1323-1326.



Image 105. Insensé.

Bible historique, New-York, Morgan Library, ms. M.322-323, f. 12, 1325.



Image 106. Insensé.

Bréviaire latin, Toulouse, Bibliothèque nationale, ms. 77, f. 32, 1325-1350.



Image 107. Insensé et visage de Dieu.

Psautier latin, Chaumont, Bibliothèque municipale, ms. 36, f. 57v, milieu du XIV^e siècle.



Image 108. Insensé.

Bréviaire latin, Chantilly, Musée Condé, ms. 1887/51, f. 35v, 1330.



Image 109. Insensé.

Bible historique, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 22, f. 251v, 1330.



Image 110. Insensé.

Bible historique, Troyes, Bibliothèque municipale, ms. 59, f. 324v, 1330.



Image 111. Insensé.

Psautier-heures latin, Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 121, f. 130v, 1330-1340.



Image 112. Insensé.

Psautier latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 378, f. 40, 1350-1360.



Image 113. Insensé, chien et visage de Dieu.

Bréviaire latin, New-York, Morgan Library, ms. M.75, f. 29, troisième quart du XIV^e siècle.



Image 114. Insensé nu devant un roi assis.

Bible latine, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1181, f. 184v, troisième quart du XIV^e siècle.



Image 115. Insensé devant un roi.

Psautier latin, Nice, Bibliothèque municipale, ms. 4, f. 24, deuxième moitié du XIV^e siècle.



Image 116. Insensé devant un roi, sous une arcature.

Bible historique, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 152, f. 179v, deuxième moitié du XIV^e siècle.



Image 117. Insensé.

Psautier latin-français, Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 4600, f. 108v, deuxième moitié du XIV^e siècle.



Image 118. Insensé.

Psautier-heures latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 1082, f. 34, 1360-1440.



Image 119. Homme à cheval.

Bréviaire latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms latin 1052, f. 232, vers 1364-1370.



Image 120. Homme tombant de son cheval.

Bréviaire latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms latin 1054, f. 236, vers 1370.



Image 121. Insensé.

Psautier-heure, New-York, Morgan Library, ms. m.88, f. 61, 1370-1380.



Image 122. Insensé et Dieu dans les nuées.

Bible historique, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 2, f. 227v, dernier quart du XIV^e siècle.



Image 123. Insensé.

Bréviaire latin, Bourges, Bibliothèque municipale, ms. 16, f. 36, 1380.



Image 124. Insensé et Dieu dans les nuées.

Bible historique, Paris, bibliothèque nationale de France, ms. français 20090, f. 270v, 1380-1390.



Image 125. Insensé et Dieu dans les nuées.
 Psautier latin, Melon, Bibliothèque municipale, ms. 5, f. 35, 1387-1401.



Image 126. Insensé sautant.
 Psautier, Utopia, *Armarium codicum bibliophilorum*, Cod. 107, f. 44v, 1390-1405.



Image 127. Bouffon.

Bible historique, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 159, f. 167, 1395-1400.



Image 128. Insensé.

Psautier double latin-français, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français, 13091, f. 106, 1400.



Image 129. Bouffon et chien.

Bible latine, New-York, Morgan Library, ms. M.395, f. 24, premier quart du XV^e siècle.



Image 130. Insensé.

Psautier-hymnaire, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 113, f. 045, début du XV^e siècle.



Image 131. Insensé mordant la queue d'un chien.

Bible historique, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 3, f. 277, premier quart du XV^e siècle.



Image 132. Insensé.

Bible historique, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 9, f. 293v, premier quart du XV^e siècle.



Image 133. Bouffon.

Bible historique, Genève, Bibliothèque de Genève, ms. fr. 1/2, f. 199v, premier quart du XV^e siècle.



Image 134. Insensé.

Psautier latin, Meaux, Bibliothèque municipale, ms. 7, f. 71, premier quart du XV^e siècle.



Image 135. Bouffon.

Psautier latin, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 6420, f. 47v, XV^e siècle.



Image 136. Bouffon.

Bréviaire latin, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 66, f. 31, XV^e siècle.



Image 137. Insensé mordant la queue d'un chien.

Bible historique, Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 5057, f. 276v, XV^e siècle.



Image 138. Bouffon.

Bible latine, Montpellier, Bibliothèque de l' Université de médecine, H. 7, f. 226. XV^e siècle.



Image 139. Bouffon.

Bible historique, Londres, British Library, Royal 19 D. III, f. 266, 1411.



Image 140. Bouffon, roi et Dieu dans les nuées.

Bréviaire latin-français, Londres, British Library, Harley 2897, f. 42v, 1413-1419.



Image 141, Bouffon et visage de Dieu.
Bréviaire latin, Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, f. 33, 1414.



Image 142. Insensé nu devant un roi assis.
Psautier latin, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 376, f. 64v, 1440-1450.



Image 143. Insensé.

Psautier latin, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 2693, f. 87, deuxième moitié du XV^e.



Image 144. Bouffon, roi et Dieu dans les nuées.

Diurnal latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions latines 3195, f. 84v, 1452-1462.



Image 145. Bouffon et roi assis.

Psautier-heures latin, New-York, Morgan Library, ms. M.67, f. 85v, 1455-1460.



Image 146. Insensé.

Psautier-heures latin, New-York, Morgan Library, ms. M.29, f. 52v, 1460.



Image 147. Bouffon.

Psautier-heures latin, Carpentras, Bibliothèque municipale, ms. 63, f. 37, dernier quart du XV^e siècle.



Image 148. Bouffon.

Psautier latin, Riom, Bibliothèque municipale, ms. 77, f. 38, dernier quart du XV^e siècle.



Image 149. Bouffon, roi et Dieu dans les nuées.

Psautier latin, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 774, f. 63v, dernier quart du XV^e siècle.



Image 150. Bouffon assis.

Psautier latin, Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 0010, f. 022, 1478-1480.

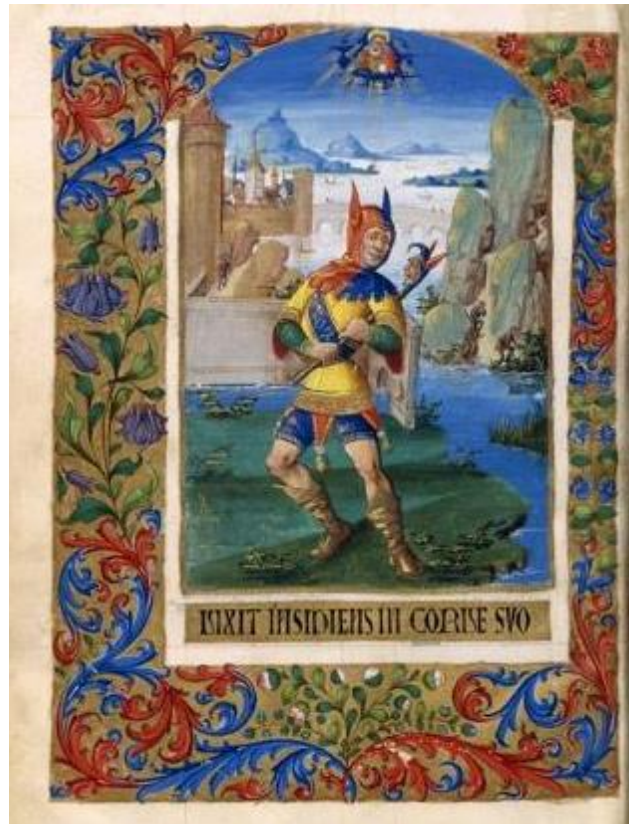


Image 151. Bouffon et Dieu dans les nuées.
 Bréviaire latin, Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 101, f. 306v, 1480.



Image 152. Bouffons sur une scène.
 Bréviaire latin, Chaumont, Bibliothèque municipale, ms. 33, f. 160v, 1481-1499.



Image 153. Insensé devant un roi.

Bréviaire latin, Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale, ms. 69, f. 46, 1482-1499.



Image 154. Insensé.

Bréviaire latin, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 69, f. 55, 1498.