



FIGURES DU FOU

DU MOYEN ÂGE
AUX ROMANTIQUES

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
EN LIEN AVEC L'EXPOSITION

LOUVRE



© The Phoebus Foundation

Dans le cadre de l'exposition «Figures du fou. Du Moyen Âge aux romantiques» (16 octobre 2024-3 février 2025. Hall Napoléon), le musée du Louvre propose aux enseignants, professionnels et bénévoles de l'éducation, du champ social, de la santé et du handicap, un dossier pédagogique pour les accompagner dans la préparation de leur visite.

Ce dossier donne des clés pour appréhender le contenu de l'exposition, propose une présentation et une analyse d'une sélection d'œuvres. La plupart des notices sont accompagnées d'un glossaire et/ou d'une sitographie. Deux encarts (En savoir+) viennent approfondir certains thèmes en lien avec les œuvres. Un prolongement de l'exposition en classe autour de la représentation de l'Autre est proposé au sein des collections de peintures espagnoles à la fin du dossier afin d'élargir le propos de l'exposition.

Sommaire

Présentation	p. 4
Intention du dossier pédagogique	p. 5
Proposition de parcours dans l'exposition :	
Salle d'introduction - Aux marges du monde, monstres et marginalia	p. 6
L'exemple d'une créature grotesque	p. 7
Section 1 - Le fou et dieu	p. 8
SOUS-SECTION 1- Du fou sans Dieu... ..	p. 8
SOUS-SECTION 3- ... au fou de Dieu	p. 10
Section 2 - Le fou et l'amour	p. 12
SOUS-SECTION 1- Du fou d'amour... ..	p. 12
SOUS-SECTION 2- ... au fou, symbole de luxure	p. 14
Section 3 - Le fou de cour	p. 16
SOUS-SECTION 1- Le fou de cour, un bouffon moqueur	p. 16
Section 4 - Les fous en ville	p. 18
SOUS-SECTION 1- Le fou en fête. Carnaval : une folie collective, ordonnée et contrôlée	p. 18
EN SAVOIR+ : Carnaval et Carême	p. 21
SOUS-SECTION 2- L'image du fou : distinguer l'autre par le vêtement et les accessoires	p. 22
Section 5 - Tous fous. Le fou est partout	p. 24
SOUS-SECTION 2- De Bosch à Bruegel, triomphe du fou à la Renaissance ...	p. 24
EN SAVOIR+ : <i>De la Nef des fous</i> de Sébastien Brant à <i>L'Éloge de la folie</i> d'Érasme	p. 25
Section 6 - Résurgence et modernité du fou	p. 27
SOUS-SECTION 1- Folie, douleur et effroi	p. 27
SOUS-SECTION 2- Le fou, un malade mental	p. 30
Bibliographie sélective	p. 33
Programmation	p. 34
Pour aller plus loin : à travers les collections de peintures espagnoles du Louvre, « Aux marges de la société sévillane et napolitaine, figures d'exclus »	p. 35

Exposition du 16 octobre 2024 au 3 février 2025,
hall Napoléon

Figures du fou. Du Moyen Âge aux romantiques

« Étudiée par l'histoire sociale et culturelle, la fascinante figure du fou, qui faisait partie de la culture visuelle des hommes du Moyen Âge et de la Renaissance, l'a rarement été du point de vue de l'histoire de l'art : pourtant entre le 13^e et le 16^e siècle, la notion de folie a inspiré et stimulé la création artistique, aussi bien dans le domaine de la littérature que dans celui des arts visuels. Cette exposition entend aborder la figure médiévale du fou à travers ses représentations. Elle rassemble au sein d'un parcours chronologique et thématique plus de 300 œuvres : sculptures, objets d'art (ivoires, coffrets, petits bronzes), médailles, enluminures, dessins, gravures, peintures sur panneau, tapisseries. L'art médiéval est souvent perçu comme essentiellement religieux. Pourtant, c'est le Moyen Âge qui a donné corps à la figure subversive du fou. Si elle prend ses racines dans la pensée religieuse, elle s'est épanouie dans le monde profane pour devenir à la fin de la période un élément essentiel de la vie sociale urbaine. Pour l'homme médiéval, la définition du fou est donnée par les Écritures, en particulier le premier vers du psaume 52 : « Dixit insipiens... » : « L'insensé a dit en son cœur: Il n'y a pas de Dieu! ». La folie est avant tout méconnaissance et absence d'amour pour Dieu. Inversement, il existe aussi des « fous de Dieu », tel saint François. Au 13^e siècle, la notion est donc inextricablement liée à l'amour et à sa mesure ou démesure, d'abord dans le domaine spirituel, puis dans le domaine terrestre. Le thème de la folie de l'amour hante les romans de chevalerie (celle d'Yvain, de Perceval, de Lancelot ou de Tristan) et leurs nombreuses représentations, notamment dans les enluminures et les ivoires. Bientôt, le personnage du fou s'immisce entre l'amant et sa dame : il est celui qui dénonce les valeurs courtoises et met l'accent sur le caractère lubrique, voire obscène, de l'amour humain. De mystique ou de symbolique qu'il était, le fou se « politise » et se « socialise » : au 14^e siècle, le fou de cour devient l'antithèse institutionnalisée de la sagesse royale et sa parole ironique ou critique est acceptée. Une nouvelle iconographie se met en place et on reconnaît le fou à ses attributs : marotte, habit rayé ou mi-parti, capuchon, grelots. Le 15^e siècle est celui de l'expansion formidable de la figure du fou, liée aux fêtes carnavalesques et aux écrits de Brant et d'Érasme. Associé à la critique sociale, le fou sert de véhicule aux idées les plus subversives. Il joue également un rôle dans les tourments de la Réforme : dans ce contexte, le fou c'est l'autre (catholique ou protestant). Au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance, sa figure est devenue omniprésente, ainsi que le montre l'art de Bosch puis celui de Bruegel. À l'époque moderne, la figure du fou institutionnel semble s'effacer progressivement. Dès le milieu du siècle des Lumières, la folie prend sa revanche pour apparaître sous d'autres formes, moins contrôlées. L'exposition se conclut par une évocation du regard porté par le 19^e siècle sur le Moyen Âge par le prisme du thème de la folie, mais avec l'éclairage tragique, voire cruel, que lui ont conféré les révolutions politiques et artistiques. » (Texte extrait de l'agenda du Louvre)

Commissariat : Élisabeth Antoine-König, conservatrice générale au département des Objets d'art et Pierre-Yves Le Pogam, conservateur général au département des Sculptures, musée du Louvre.

Communiqué de presse complété de quelques visuels à télécharger :
<https://presse.louvre.fr/figures-du-fou/>

Les intentions du dossier pédagogique

Ce dossier propose, à partir d'une sélection d'une quinzaine d'œuvres, de porter notre regard sur le fou, figure marginale, que les arts visuels ont multiplié avec malice et ironie mais aussi avec tragique lorsque qu'il sert à dénoncer les travers des sociétés humaines. L'emploi du pluriel dans le titre de l'exposition rappelle la multiplicité des figures du fou tant dans sa perception que dans le rôle qui lui est attribué. Le français n'a qu'un seul mot pour désigner la folie, la nuance entre les folies est plus complexe contrairement à d'autres langues.

Si le propos général n'est pas de faire une histoire de la folie comme maladie mentale, la naissance de la psychiatrie est abordée à la fin du parcours de l'exposition et dans ce dossier. *Figures du fou* interroge d'abord sur le foisonnement des représentations du fou dans l'art, sur tous les supports, et sur sa présence dans la culture occidentale entre la fin du Moyen Âge et la Renaissance, temps de ruptures et d'inquiétudes. Le dossier suit le parcours chronologique de l'exposition depuis l'apparition du fou dans la tradition chrétienne jusqu'à sa résurgence à la fin du 18^e siècle et au début du 19^e siècle après sa disparition au Siècle des Lumières et de la Raison.

Représenté dans les marges des manuscrits, le fou est aussi relégué aux marges de la société. La tradition biblique en fait un personnage inquiétant (l'insensé refusant Dieu). Mais le fou est aussi celui qui divertit et fait rire. Fou professionnel, c'est à ce titre seulement qu'il est accepté par les princes mais sa situation reste fragile et sa solitude entière. A la fois repoussant et attirant, le fou subversif s'autorise à inverser les valeurs et les codes sociaux. Il est admiré pour son hardiesse mais aussi craint. Figure allégorique, il devient « nous » lorsqu'il joue les vigies et dénoncent les bassesses de ses contemporains. Il porte alors un regard sans concession sur les faiblesses des hommes et leur propre folie. Le fou est partout !

Le choix des œuvres réunies dans ce dossier s'adresse à toutes les disciplines et à tous les publics. Il permet de s'interroger sur l'altérité. Quel regard portait-on sur l'autre (ici le fou), ces êtres aux marges de la société qui dans un même mouvement attirent et repoussent, jamais tout à fait exclus ni intégrés, où le respect de la norme est le marqueur déterminant de l'acceptabilité. Un questionnement qui reste d'actualité au 21^e siècle.

Figures du fou. Du Moyen Âge aux romantiques

Salle d'introduction - L'exemple d'une créature grotesque

Un prologue introduit le visiteur au monde des marges et de la marginalité. Dans la seconde moitié du 13^e siècle, des créatures étranges, hybrides, grotesques connues sous le nom de marginalia se multiplient dans les marges des manuscrits, en regard des textes sacrés ou profanes. Issues du monde des fables, des proverbes ou de l'imaginaire, ces petites figures dansant dans les marges latérales ou inférieures semblent jouer avec l'espace de la page et du texte, s'accrochant aux rinceaux végétaux ou se nichant dans les initiales décorées. Souvent comiques, parodiques, parfois scatologiques ou érotiques, elles semblent être là pour amuser le lecteur, en contrepoint du caractère sérieux du texte qu'elles accompagnent.

Mais peu à peu ces créatures, qui paraissent remettre en cause l'ordre de la Création du monde dans la religion chrétienne, sortent des manuscrits pour envahir tout l'espace, du sol au plafond, en passant par le mobilier et les murs. Comme elles, la figure du fou, d'abord en marge de la société, va envahir tout l'espace visuel de l'homme médiéval aux derniers siècles du Moyen Âge (14^e et 15^e siècles).

Vitrail : créature hybride

© The Metropolitan Museum of Art

Normandie ? ou Angleterre
(York ?)
Vers 1320-1340
Verre blanc, jaune d'argent,
grisaille
New York, The
Metropolitan Museum.
1991.144.1

Ce rondel, pièce circulaire de verre peinte, daté du début du 14^{ème} siècle met en scène un personnage monté sur un animal, tous deux de forme hybride. Une créature au visage difforme est vêtue d'un grand manteau jaune et d'un bonnet blanc d'où s'échappent quelques mèches de cheveux qui semblent former des cornes sur son front. Elle chevauche un lion aux ailes de chauve-souris et à la queue d'oiseau. De sa patte droite, l'animal lui tend un chaudron d'où surgit un petit dragon. De ses deux bras, la créature grotesque s'apprête à lui asséner un coup.

Les motifs représentés appartiennent au répertoire fantastique commun aux représentations médiévales. Mais la scène reste difficile à interpréter. Il pourrait s'agir de Tubal-Caïn, 1^{er} forgeron, personnage biblique mentionné dans la Genèse qui bat le métal sur son enclume tandis que le décor stylisé renverrait aux étincelles produites par le métal.

Ce rondel devait appartenir à une verrière décorée de motifs peints en grisaille et former un des éléments d'une rosace, d'un trilobe ou encore un fermaillet, un motif coloré dans un panneau de grisaille. Au 14^{ème} siècle, les églises font entrer la lumière en se dotant de vitraux en verre blanc. Des motifs en grisaille ou peints, comme le rondel de New-York, viennent les rehausser.

Située au sommet d'une grande verrière à l'écart du regard, les 2 créatures hybrides rappellent les grotesques peints dans les marges des manuscrits qui prennent le nom de *Marginalia*, *drolleries* ou encore *singeries*. Sorties des livres, les figures sont disposées sur un fond de verre blanc comme les pages d'un manuscrit. La forme ronde renvoie aux initiales dans lesquelles les enlumineurs nichaient aussi le monde des démons et des êtres burlesques de l'imaginaire médiéval. Ces personnages se retrouvent dans les décors sculptés des chapiteaux, sur les carreaux de pavement ou encore les stalles des clercs dans le chœur, un moyen de maîtriser ce monde à l'envers.

Grisaille : peinture vitrifiable composée d'un fondant et d'oxydes métalliques. Sa couleur est souvent noire ou brune. Son aspect est plus ou moins opaque.

Section 1 - Le fou et Dieu

Dans un monde médiéval profondément religieux, la figure du fou est vue au départ comme l'incarnation de ceux qui refusent Dieu. Si d'autres passages de la Bible condamnent la folie, elle peut au contraire être exaltée comme une approche de Dieu et le fou considéré comme un modèle de sainteté.

> Sous-section 1 - Du fou sans Dieu...

Les artistes représentent souvent ce fou dans les enluminures, ces peintures qui ornent les manuscrits, en particulier dans l'initiale « D » du psaume 52. L'initiale D qui ouvre ce psaume montre très souvent la figure du fou qui refuse Dieu, avec des attributs de plus en plus codifiés.

*Psautier, psaume 52 :
l'insensé*



© Bibliothèque nationale de France

*Bréviaire de Jeanne
d'Evreux : Le fou*



© GrandPalaisRmn (Domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojeda

Jacquemart de Hesdin
(1355-1414)
Paris ou Bourges, vers 1386.
Enluminure sur parchemin
Paris, Bibliothèque nationale
de France, Département des
manuscrits français, 13091

Domaine de Chantilly,
musée Condé
Ms 51-Folio 35 verso
Enluminure sur parchemin
Paris, Bibliothèque nationale
de France, Département des
manuscrits français, 13091

Le jeune peintre Jacquemart de Hesdin (1355-1414) illustre le psaume 52 qui commence par : « L'insensé (*insipiens* en latin, « fol » en français) a dit en son cœur : il n'y a pas de Dieu ». Cette page appartient au bréviaire commandé en 1386 par le duc Jean de Berry (1340-1416), grand mécène et bibliophile, à ses artistes pour son usage privé.

La miniature présente en son centre un personnage au corps maigre et à demi-nu. Le fond mosaïqué compose un paysage, deux arbres encadrent la scène et un parterre de verdure introduit un certain réalisme. L'homme tient un bâton dans sa main droite et porte à la bouche une forme ronde : un pain ou un fromage ? Il semble être un pauvre hère, un misérable affamé.

Le personnage renvoie à la figure du fou ou « fol ». Il est introduit au Moyen Âge dans les arts visuels à partir du psaume 52. *L'insipiens* ou « l'insensé » est celui qui se met à l'écart de la société en refusant Dieu. Il est considéré comme diabolique. Sa demi-nudité, indécente, le situe entre animalité et humanité. Le fou, vagabond ou idiot du village, déraisonnable parce qu'il est dépourvu de la sagesse du croyant, la *sapiens*, est rejeté aux marges de la société médiévale. Il est moqué, injurié, maltraité par les enfants qui lui jettent des pierres.

De nombreux psautiers enluminés représentent cette figure du fou souvent inquiétante, en haillon, le regard hagard et dévorant son pain comme dans le *Psautier de Jeanne d'Evreux*. Si celui-ci a servi de modèle à Jacquemart de Hesdin, l'artiste est plus ambivalent et son fou, certes dévêtu, est immaculé de blanc. Il s'intègre à la société aristocratique à laquelle il est destiné et son image prend une grande partie de la page du manuscrit. Elle laisse peu de place au texte qui est réduit à quelques lignes en latin et à sa traduction française.

Si le fou est une créature sans Dieu, il est aussi, paradoxe de la société médiévale, un saint qui peut par sa folie atteindre le divin ! Une créature entre rejet et acceptation.

Insensé : celui qui n'a pas la sagesse (*sapiens*) de reconnaître l'existence de Dieu.

Psautier : livre de poèmes religieux souvent enluminés qui sert à la prière.

Section 1 - Le fou et Dieu

> Sous-section 3 - ... au fou de Dieu

Dans les écrits de saint Paul, au 1^{er} siècle, il est dit que ce qui est folie aux yeux des hommes est sagesse aux yeux de Dieu. Quelques hommes exceptionnels mettent réellement en pratique cette inversion des valeurs, comme saint François d'Assise (1181 ou 1182-1226) au début du 13^e siècle. Ce dernier rompt avec le milieu dans lequel il est né, la riche bourgeoisie italienne, et celui auquel il aspire, la brillante aristocratie qui cherche l'aventure chevaleresque. Il abandonne sa famille, parle aux oiseaux, s'habille comme un mendiant et finit par recevoir les marques de la souffrance du Christ, les stigmates, dans son propre corps.

Saint François d'Assise



Troisième Maître d'Anagni
(1231-1255) Latium,
vers 1220-1250
Détrempe et feuille d'or sur
panneau, Paris, musée du
Louvre, département des
Peintures, RF 975

Ce panneau de bois représente saint François d'Assise (1181 ou 1182-1226), le fondateur de l'ordre mendiant des Franciscains dont l'identité est inscrite de part et d'autre de sa tête. L'œuvre datée du milieu du 13^e siècle est considérée comme une des 1^{res} représentations du saint. François est auréolé, preuve de sa sainteté, de face, peint en pied dans une pose hiératique. Il est placé sur un fond d'or. Autant de caractéristiques qui renvoient à la tradition de la peinture byzantine. Il est vêtu d'une simple robe de bure, tissu non teint comme l'habit des pauvres ou des travailleurs. Une cordelière à trois nœuds lui retient la taille et symbolise les trois vœux prêtés par François : pauvreté, chasteté et obéissance. Il tient dans sa main gauche un livre ouvert tandis qu'il montre son flanc, sa main droite et le bout de ses pieds marqués des stigmates, plaies du Christ, qui font du saint un élu de Dieu, voire l'assimile au Christ. Le peintre florentin Giotto (1267-1337) le représente recevant les stigmates dans une peinture de 1320-1325 conservée au musée du Louvre.

François rompt avec son père et le monde confortable des marchands-drapiers auquel il appartient et dont son vêtement grossier témoigne. Proche des exclus, Il propose un nouveau modèle de vie en prêchant dans les rues le renoncement aux richesses et au pouvoir.

Désigné comme « jongleur de Dieu », il est comme les saltimbanques sur les routes. En ville, il dit l'Évangile monté sur des tréteaux. À la différence du monde des comédiens et autres amuseurs, François incarne au Moyen Âge une folie positive, celle « du fou de Dieu ». Esprit novateur, il est celui qui renverse les valeurs pour s'approcher de Dieu.

© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Tony Querrec

Un article sur la conversion de Saint-François : <https://www.lhistoire.fr/les-vies-de-saint-fran%C3%A7ois-dassise>

Notice de l'œuvre de Giotto : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10064459>

Section 2 - Le fou et l'amour

Au 13^e siècle, le fou est inextricablement lié à l'amour, à sa mesure ou à sa démesure, sur le plan spirituel, mais aussi terrestre. Ainsi, le thème de la folie de l'amour hante les romans de chevalerie et leurs nombreuses représentations. La folie de l'amour atteint jeunes et vieux. Elle montre aussi avec humour le pouvoir des femmes sur les hommes, renversant ainsi l'ordre habituel. Humour et satire s'emparent du thème de l'amour. La présence du fou suffit à symboliser la luxure, qui se déploie partout, dans les maisons publiques, les bains ou les tavernes. Tantôt acteur, tantôt commentateur de cette folie, le fou met en garde ceux qui se laissent aller à la débauche.

> Sous-section 1 - Du fou d'amour ...

La passion amoureuse est une forme de folie qui dépossède l'homme. Les grands romans du Moyen Âge l'expriment par les épisodes de folie que traversent tous leurs héros tel Lancelot ou Tristan. À partir du 14^e siècle, nombreuses sont les œuvres tournant en dérision le philosophe antique Aristote aveuglé par son amour pour la belle Phyllis.

Aquamanile: Aristote et Phyllis

© The Metropolitan Museum of Art

Pays-Bas du Sud
Vers 1380
Alliage cuivreux
New York,
The-Metropolitan-Museum
of Art, The Robert
Lehman Collection, inv.
1975.1.1416

Cet aquamanile, vase à eau destiné à se laver les mains dans un cadre domestique, représente un vieil homme barbu et à quatre pattes. Une jeune femme est juchée sur son dos. Elle lui tire les cheveux d'une main et de l'autre semble lui donner une tape sur le postérieur comme avec un cheval à dompter.

Le thème comique est tiré d'un lai du début du 13^e siècle qui raconte les mésaventures du philosophe grec Aristote (384-322), maître à penser du roi macédonien Alexandre Le Grand (336-323), qui tombe éperdument amoureux de sa maîtresse Phyllis. Alors que le vieux sage met en garde son élève contre les méfaits de l'amour qui détournent des affaires de l'État et qu'il obtient d'Alexandre l'abandon de Phyllis, Aristote accepte pour obtenir les faveurs de la jeune femme de lui servir de monture. Une vengeance de la maîtresse délaissée sous le regard amusé du roi comme nous le rapporte le poème.

L'auteur du *Lai à Aristote*, probablement le trouvère normand Henri d'Andeli écrit vers 1230 cette farce qui moque l'amour fou du sage philosophe dont l'esprit est incapable de dominer ses passions. Si le lai est une satire contre la philosophie, il est aussi un fabliau moralisateur qui met en garde tout un chacun contre l'amour fou qui mène à la sottise même du plus raisonnable.

Le thème de la chevauchée d'Aristote par Phyllis inspire les artistes dès le 14^e siècle sur des supports très variés depuis les marges des manuscrits jusqu'aux objets de luxe en passant par les sculptures des chapiteaux des églises romanes.

Section 2 - Le fou et l'amour

> Sous-section 2 - ... au fou symbole de luxure

Au Moyen Âge, dans les romans de chevalerie et dans la poésie, le jardin est le lieu par excellence de la rencontre des amants. Si le fou, par sa figure grinçante et ses gestes souvent obscènes, réduit l'amour à la luxure, il se fait aussi moralisateur quand il la dénonce chez les vieillards qui se laissent enjôler par de jeunes femmes qui en veulent à leur argent tout autant que chez les jeunes gens qui se laissent aller à la débauche.

Le Fils prodigue

© ?????

Auteur du carton et lissier
anonymes.
France
Vers 1560-1570
Tapisserie en laine et soie
Paris, musée des Arts
décoratifs, inv. 25884

Le Fils prodigue, sujet de cette tapisserie est tiré de l'Évangile selon Saint-Luc 15, 11-32. L'auteur, anonyme, reprend les différents épisodes de la parabole mais s'autorise quelques libertés avec le texte en représentant à droite le personnage du fou. Il apparaît dans la représentation du Fils prodigue à partir du 16^{ème} siècle dans l'art des Pays-Bas. Reconnaisable à son vêtement : un capuchon à oreilles d'âne, des grelots, le fou se tourne vers sa marotte, son double, qu'il tient dans sa main gauche. Le reste de la composition relate les 4 épisodes de la parabole.

À gauche de la composition, le fils prodigue dilapide son héritage réclamé à son père en compagnie d'une prostituée. À l'arrière-plan, il est chassé de l'auberge après s'être ruiné. Une aubergiste inscrit ses dépenses sur une ardoise. Le jeune homme devient gardien de porceaux avant de rentrer dans la demeure paternelle et d'obtenir le pardon de son père.

Une lecture circulaire de l'histoire peut placer le fou au début ou à la fin de la narration. Il est dans les deux cas le témoin de la vie dissolue et des turpitudes du jeune garçon. Allégorie de la folie des hommes, le fou semble mettre en garde les spectateurs contre les vices et dénoncer la luxure. D'autres représentations présentent le fou comme son symbole. Image ambivalente qui fait de la figure du fou le responsable des faiblesses humaines mais aussi le personnage qui tend un miroir aux hommes et leur montre leur folie.

La Parabole du *Fils prodigue* porte toutefois un espoir de rédemption et de salut pour les chrétiens. Le père comme le Christ accordent leur pardon au pécheur repent. Le retour au domicile ou dans l'Église vaut conversion.

Section 3 - Le fou à la cour

La tradition biblique exalte la sagesse du roi Salomon. Au Moyen Âge, on a imaginé qu'il avait à sa cour un fou nommé Marcolf dont les réparties étaient célèbres. Suivant ce modèle, rois et princes ont à leur cour des fous et quelques folles destinés à les divertir. À partir du 14^e siècle au moins, le fou de cour, antithèse de la sagesse royale, s'institutionnalise et la parole ironique ou critique de ce personnage réel est acceptée.

> Sous-section 1 - Le fou de cour : un bouffon moqueur

Selon la terminologie de l'époque, certains fous étaient des « fous naturels », c'est-à-dire des simples d'esprit ou des infirmes, d'autres étaient des « fous artificiels », c'est-à-dire des bouffons plein d'esprit. Ils étaient dotés d'un surnom, comme Coquinet à la cour des ducs de Bourgogne ou Triboulet (ils sont plusieurs) en France, Will Somers en Angleterre et Kunz von der Rosen en Allemagne.

Triboulet, bouffon de René d'Anjou (1409-1480)



© Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, USA / Bridgeman Images

Francesco Laurana (vers 1430-1502
1471 ?
Marbre
Oberlin, Allen Memorial Art
Museum. 1954.23

L'effigie de Triboulet, le bouffon de René, duc d'Anjou (1409-1480), est représentée sur un médaillon en marbre probablement daté de 1471 au moment où son auteur Francesco Laurana réalise des médailles en bronze de grands dignitaires de la cour mais aussi une médaille du même matériau du bouffon de René d'Anjou (présentée à proximité du marbre).

Le portrait est sculpté de profil en léger relief. La tête est anormalement petite ce qui semble être une caractéristique de Triboulet. Laurana s'attache avec précision à sa morphologie. Le visage est très allongé. Le menton fuyant se termine par une barbe en pointe. Ses cheveux sont coupés très courts et forment un bol, dégageant le front. L'arrière du crâne rasé et la nuque sont rectilignes tout comme l'arête du nez. Seules la bosse à la naissance du nez et les lèvres charnues rompent avec ces formes rigides qui donnent toute sa noblesse au modèle. Le bouffon, le visage déterminé et tendu est figé dans toute sa dignité d'homme.

Le portrait de Triboulet en marbre et celui en bronze conservé à la Bibliothèque nationale marquent une évolution dans le statut du fou. Laurana le représente de profil en référence aux monnaies sur lesquelles figuraient les empereurs romains. Il utilise des matériaux nobles réservés aux portraits des princes, des humanistes et des artistes. Le fou du roi n'est plus le simple d'esprit, le déficient mental ou l'homme atteint d'une infirmité physique que le prince va chercher dans les villages et dont l'aristocratie rit. Le bouffon est celui qui est autorisé à se moquer des travers de la cour. Du moqué, il devient moqueur. Sur la médaille en bronze, une inscription peut être lue ainsi : « Je singe le rôle et l'image d'un roi/et je me couvre de l'habit royal pour distraire les princes ». La folie de Triboulet est celle d'un professionnel, une figure de l'inversion des valeurs qui interroge le pouvoir.

Si Triboulet qui écrit des farces et est parfois comédien, jouit d'un statut exceptionnel à la cour de René d'Anjou, le quotidien des bouffons du roi reste empreint de solitude et condamné à l'opprobre de la société. Le portrait d'un autre célèbre bouffon, Gonella peut en être un témoignage.

Notice de la médaille en bronze de Triboulet : <https://images.bnf.fr/detail/918080>

Gonella , autre exemple célèbre de bouffon : <https://essentiels.bnf.fr/fr/focus/02572bf4-e30a-41b2-b7a4-8df6e5d69493-portrait-bouffon-gonella> 5

Section 4 - Les fous en ville

La figure du fou continue son expansion et sa diffusion, passant du milieu clos de la cour à celui de la ville. À la fin du Moyen Âge, le fou est omniprésent dans les fêtes urbaines, il est l'incarnation des rites de renversement de l'ordre. C'est dans ce cadre que se fixe la silhouette caractéristique de ce personnage subversif, qui endosse un costume de circonstance. On le reconnaît dans la foule à son costume bariolé et à ses attributs. C'est dans ce costume qu'il est passé à la postérité, dans des portraits souvent factices où il regarde le spectateur d'un air moqueur, comme s'il tendait un miroir : qui est vraiment fou, lui ou le spectateur ? Rieur et bruyant, il mène la danse pendant ces périodes de fêtes et de carnavals où le monde est à l'envers.

> Sous-section 1 - Le fou en fête. Carnaval, une folie collective, ordonnée et contrôlée.

De manière bien ordonnée dans le calendrier liturgique chrétien, le Moyen Âge a organisé des temps spécifiques où il est permis de renverser l'ordre du monde et de se livrer à des fêtes débridées. Par exemple, la fête des fous dans les églises. Les jeunes clercs y prennent la place du haut clergé et parodient les offices religieux. Dans le monde laïc, le carnaval joue le même rôle : on peut s'y déguiser, porter un masque, boire et festoyer, avant l'austérité de la période de Carême. Cette tradition se diffuse via d'autres manifestations urbaines, charivaris ou fêtes de confréries. C'est le moment de joyeux défilés, de pièces de théâtre ou de farces où scatologie et grivoiserie ont libre cours.

Les Mendiants ou les Culs-de-jatte



© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Tony Querrec

Pieter Bruegel l'Ancien (1525-1569)
Pays-Bas du Sud
1568
Huile sur bois
Paris musée du Louvre,
département des Peintures, RF 730

Pieter Bruegel l'Ancien (1525-1569) met en scène cinq mendians dans une cour aux murs de briques rouges qui évoque les hospices dirigés par des clercs ou des laïcs. Au fond, une ouverture donne sur l'extérieur. Les cinq protagonistes, culs-de-jatte et estropiés, forment une ronde boiteuse. Ils se mettent péniblement en mouvement sur leurs béquilles et semblent sur le point de se séparer. Tandis qu'une femme à l'arrière-plan porte une coupelle et se dirige vers la droite. Deux des personnages grimacent, la bouche béante. Tous portent des vêtements et des coiffes qui restent difficiles à interpréter.

Pour certains spécialistes, Les queues de renard attachées sur les chasubles des personnages peuvent signifier l'opposition à la présence espagnole aux Pays-Bas et la « révolte des gueux » de 1566 ou encore des lépreux. Autant d'intentions symboliques qui restent obscures. Cette scène peut aussi renvoyer à la fête annuelle des mendians, « Koppermaandag », le lundi suivant l'Épiphanie. Les mendians se retrouvent dans les rues, quêtent et dansent. Autre interprétation, celle du « monde à l'envers » dans la tradition du carnaval qui autorise toutes les folies. Les personnages, dans une parodie satirique, renvoient aux différents groupes sociaux aux comportements critiquables : le pape auquel la mitre du mendiant de droite peut faire allusion, le roi associé au chapeau rouge qui renvoie à une couronne. Le soldat et la coiffe blanche en papier mais celle-ci se retrouve dans une autre toile du peintre sur la tête des enfants lors de l'Épiphanie.

Aucune de ces interprétations n'est tout à fait satisfaisante. Bruegel utilise déjà en 1559 le motif des mendians affublés de queues de renard dans son tableau *Le Combat de Carême et de Mardi gras* aujourd'hui conservé à Vienne, au Kunsthistorisches Museum. Il ne semble pas donner aux estropiés, simple détail dans la composition, un rôle de dénonciation politique ou religieuse.

Il est possible que l'artiste ait choisi de représenter une humanité misérable à travers la cruelle réalité de corps contrefaits réduits à la mendicité. Un inventaire ancien mentionne « Quelques « fols » marchant sur des béquilles de Bruegel l'Ancien » et rappelle le lien établi alors entre les miséreux et la figure du fou tandis qu'une inscription au revers du tableau, apposée sans doute par un des propriétaires, interpelle les infirmes : « Courage, estropiés, salut, que vos affaires s'améliorent ».

Détail des mendians du tableau *Combat de Carnaval et Carême* de Bruegel : <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1511926/?offset=11&lv=list>

Combat de Carnaval et Carême



© CC0 Museum Mayer van den Bergh / photo : Michel Wuyts, Louis De Peuter

Ce tableau représente sous la forme d'une frise le combat entre le Mardi gras, paroxysme du carnaval, et le Carême. Le suiveur de Jérôme Bosch (vers 1450-1516) qui s'est peut-être inspiré d'une œuvre disparue du peintre, compose une pittoresque mise en scène où l'excès affronte la modération. À gauche du panneau, un homme tout en rondeur, le représentant de Carnaval, est porté sur une table. Il joue de la cornemuse. Une des cruches de boisson qui l'entoure est tombée au sol. À droite, une femme porte à l'inverse sa table sur la tête. Il s'agit de Dame Carême qui semble ne pas avoir besoin d'aide puisque seuls deux poissons, symbole du jeûne, y sont déposés ! Autour de Carnaval et de Carême, une foule de personnages grotesques s'animent. Face à Carnaval, un bouffon gesticule en portant une saucisse tandis que d'autres sont occupés à la cuisine.

Suiveur de Jérôme Bosch
(vers 1450-1516)
Vers 1540-1550
Huile sur bois
Anvers, prêt du musée
Mayer van den Berg, MMB
01

Le suiveur de Jérôme Bosch ne cherche pas à ordonner de manière symétrique sa composition et ses personnages s'entremêlent. Deux mondes se confondent comme par exemple au 1er plan à gauche cette femme découpant un poisson ou encore du côté de Carême, cet homme passant avec une broche sur laquelle se trouve une tête de porc ! Une énorme cornemuse apparaît derrière Dame Carême, elle est symbole de débauche.

Dans cette mêlée, l'attention se porte sur deux couples de danseurs représentés au centre. Ils exécutent une danse des œufs, jeu d'adresse dans lequel les participants doivent éviter de piétiner des œufs crus posés à même le sol. Certaines versions du tableau comportent une inscription sous le moine grassouillet et la nonne, à gauche : *Dit is den danz van Luther met syn nonne* (Voici la danse de Luther avec sa nonne).

Le panneau regorge de nombreux détails qui renvoient à la folie du Mardi gras. Il n'est que de citer les coiffures étranges de certains personnages ou encore le joueur de luth installé dans la cornemuse. Le thème du tableau n'est pas la simple représentation d'une fête populaire où toutes les folies semblent permises avant l'ascèse. Le sujet de Carnaval et de Carême sert aussi à véhiculer un message critique, au moment où les polémiques entre protestants et catholiques s'exacerbent dans le contexte de la Réforme.

EN SAVOIR +

Carnaval et Carême

Le thème du combat entre Carnaval et Carême renvoie aux changements alimentaires radicaux imposés à la population. Ces deux périodes qui ponctuent l'année liturgique sont mises en scène dans des poèmes allégoriques et dans des fabliaux dès le 13^e siècle. Au centre de ces écrits, les plats caractéristiques de Carnaval et de Carême, bonne chair d'un côté et poisson maigre de l'autre. C'est à partir du milieu du 15^e siècle que le sujet est repris dans les arts visuels notamment aux Pays-Bas. Lesières représentations opposent un homme gras et une femme maigre symbolisant l'entrée dans la période de jeûne. Progressivement, le duel entre les deux protagonistes prend la forme d'un cortège opposant deux mondes. Le célèbre tableau de Pieter Bruegel daté de 1559 et conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne marque l'apogée de la tradition du combat entre Carnaval et Carême dans la peinture du nord.

Si la fête de Mardi gras semble débridée et permet tous les débordements comme le suggèrent les peintures, il faut rappeler que cet exutoire populaire a très vite été organisé et contrôlé par les autorités religieuses et politiques.

Notice de *Combat de Carnaval et Carême* de Pieter Bruegel, Kunsthistorische Museum, Vienne : <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/320/?offset=49&lv=list>

Section 4 - Les fous en ville

> Sous-section 2 - L'image du fou : distinguer l'autre par le vêtement et les accessoires

Depuis l'expansion formidable de la figure du fou à partir du 14^e siècle, la représentation de ce dernier s'est codifiée. Ce personnage est devenu bien reconnaissable grâce à son costume bigarré, expression du désordre et à ses autres attributs : la marotte - parodie de sceptre avec laquelle le fou peut dialoguer - les grelots de son costume ou encore le bonnet à oreilles d'âne et crête de coq.

Portrait de fou regardant à travers ses doigts



© The Phoebus Foundation

Maître de 1537
Huile sur bois
Anvers, The Phoebus
Foundation, 032

Le personnage du fou est portraituré de face, selon un cadrage resserré pour mieux attirer l'attention du spectateur. Il est reconnaissable à tous les attributs qui le désignent comme tel dans la peinture des Pays-Bas et des pays germaniques.

Le fou porte un capuchon à oreilles d'âne et à crête de coq. Depuis l'Antiquité, les oreilles d'âne renvoient à la folie du roi Midas qui en est affublé, puni par Apollon pour avoir préféré à la lyre du dieu la flûte de Pan. Son vêtement bicolore est celui du bouffon, les couleurs peuvent être le vert, le jaune, associées par deux ou par trois. Mal ajustée, la veste donne au fou une allure débraillée, négligée qui s'accorde avec ses doigts sales. Il porte une marotte à son image mais alors qu'il rit et montre ses dents gâtées, le rire est synonyme de folie dans la culture médiévale, son double semble en colère. Le fou tient dans sa main droite des lunettes, signe de tromperie dans la culture néerlandaise et attribut de la folie. L'artiste joue ici avec les mots « bril » qui signifie lunettes et « brille » : tromperie. Le fou est celui qui dissimule et empêche de voir la vérité. Il semble toutefois abandonner ses lunettes et préférer regarder à travers les doigts de sa main gauche. Son expression amusée voire moqueuse et son geste renvoient à l'attitude de celui qui voit ce qui doit être caché. Le thème est souvent associé dans l'iconographie à l'adultère.

Le fou est le témoin des dysfonctionnements d'un monde à rebours. Mais, figure de la déraison, il est aussi celui qui « ferme les yeux » par indulgence sur les péchés de ses contemporains.

Section 5 - Tous fous ! Le fou est partout

Entre la fin du 15^e siècle et le 16^e siècle, la figure du fou est un sujet largement exploré par les artistes du nord. Cet engouement pour la figure du fou répond à l'intérêt portée à la folie entre Moyen Âge et Renaissance : Sébastien Brant (1457-1521) publie en 1494 « La Nef des Fous » et Érasme (1469-1536) son « Éloge de la Folie » en 1511.

> Sous-section 2 - De Bosch à Bruegel : triomphe du fou à la Renaissance

La multiplication des fous donne lieu à différents mythes qui prétendent expliquer leur genèse, et leur expansion sur toute la terre, en particulier avec l'idée de la nef des fous. Si les peintres Jérôme Bosch (1450-1516) et Pieter Bruegel l'Ancien (vers 1525-1569) continuent parfois d'user de la figure du fou de manière classique, ils lui donnent aussi une valeur nouvelle : le fou traditionnel passe au second plan et devient le témoin de la folie des hommes.

EN SAVOIR +

De *la Nef des fous* de Sébastien Brant à *l'Éloge de la folie* d'Érasme

En 1494, Le docteur en droit, professeur et humaniste strasbourgeois Sébastien Brant (1457-1521) publie en langue allemande *La Nef des fols de ce monde* ou *Nef des fous* illustrée de gravures dont celles du jeune Albrecht Dürer. L'auteur réunit, à la manière d'un défilé de carnaval, un cortège de sots et de fous dans un navire qui fait route vers l'île de la folie : « la Narragonie ». Le succès est immédiat et l'ouvrage est le plus édité et lu après la Bible ! L'auteur y décrit sur un mode satirique et moralisateur une multitude de vices, chacun accompagné d'une gravure pleine de verve. Brant n'épargne personne et se moque de toutes les classes sociales qu'il embarque sur le même bateau. Cette légèreté de ton n'est qu'apparente. Sébastien Brant, comme certains de ses contemporains dont Jérôme Bosch, transmet à travers la littérature ou les arts visuels pour ce dernier les inquiétudes et le désarroi d'une société entre Moyen Âge et Temps modernes.

En 1509, Érasme de Rotterdam (1469-1536) qualifié de « prince des humanistes » écrit *L'Éloge de la folie* en latin. Tout comme *La Nef des fous* de Sébastien Brant, son ouvrage est plébiscité et largement diffusé. Mais Érasme donne à « Dame Folie » la conduite du monde qui fait alors le choix de combattre la raison, la sagesse et la vertu ! Si l'ouvrage paraît amusant, Érasme n'épargne ni les théologiens, ni les savants ni les courtisans et ses satires dénoncent avec vigueur les travers de tous ces contemporains et annoncent les thèses de la réforme protestante qui pointent la décadence de l'Église.

21 séries de gravures illustrant *la Nef des fous* : <https://utpictura18.univ-amu.fr/serie/s-brant-das-narrenschiiff-nef-fous-bale-1494>

La Nef des fous

© Grand Palais/Rmn (musée du Louvre) / Franck Raux

Le concert dans l'œuf

© Grand Palais/Rmn (PPA, Lille) / Stéphane Maréchal

Jérôme Bosch (1450-1516)
Vers 1505-1515
Huile sur bois
Paris, musée du Louvre,
RF 2218

Pieter Bruegel l'Ancien
(1525-1569)
Lille, musée des Beaux-arts,
P816

Ce panneau de bois intitulé traditionnellement *La Nef des fous* est l'œuvre du peintre de Bois Le Duc Jérôme Bosch. Longtemps considéré comme un tableau indépendant, il n'est qu'un fragment d'un triptyque démembré, mutilé et aujourd'hui dispersé.

Le panneau du Louvre appartenait à la partie intérieure du volet gauche. Bosch y dénonce les vices de la chair. Seule la partie haute du volet est conservée au Louvre. Elle met en scène de joyeux noceurs qui font bombance sur un bateau sans réel gouvernail tandis que deux personnages sortent de l'eau pour profiter de la beuverie et ripailler au son de la musique. Au centre, autour d'une planche sur laquelle est posée une assiette de cerises, symbole de luxe, une religieuse et un moine participent à cette joyeuse traversée et semblent chanter.

Les fragments du triptyque ont été exceptionnellement rassemblés lors de l'exposition en 2016 à Bois Le Duc qui célébrait les 500 ans de la mort de Jérôme Bosch. Les deux volets de ce triptyque ont d'abord été découpés dans leur épaisseur, puis leurs faces extérieures ont été réunies : tel est aujourd'hui le tableau conservé à Rotterdam. La face intérieure du volet droit se retrouve aujourd'hui à Washington. Quant à la face intérieure du volet gauche, elle a été découpée en deux parties inégales, chacune pouvant paraître autonome, celle au Louvre et celle à New Haven pour la partie inférieure. Le panneau conservé à New Haven complète celui au Louvre par d'autres goinfres poursuivant une volaille dans l'eau, et sur la terre ferme un couple prêt à s'adonner aux plaisirs de l'amour. Les deux volets fermés montrent un voyageur ou un colporteur âgé s'avançant vers une barrière close, tandis qu'à l'arrière-plan des soldats fréquentent une auberge qui a tout d'un lupanar. Le voyageur représente sans doute l'homme en général, qui doit éviter les tentations sur le chemin de la vie. Sur le volet de droite, un avare, voire un usurier hésite sur son lit de mort à abandonner ses richesses alors qu'un ange le presse de penser à son salut. Malheureusement, le panneau central de ce triptyque n'existe plus ou n'a pas encore été retrouvé. Mais on peut faire un parallèle avec le triptyque du *Chariot de foin*, intégralement conservé au Prado. Les vices de l'avidité sous toutes ses formes sont dénoncés sur le panneau central, tandis que les faces intérieures des volets illustrent le péché originel et l'enfer – cause et conséquence de la folie des hommes.

Le panneau du Louvre a été mis en relation avec l'ouvrage de Sébastien Brant titré *La Nef des Fous* au début du 20^e siècle. Si le contexte tourmenté de la fin du 15^e siècle est le même, Bosch semble avoir puisé à plusieurs sources. Le bateau transportant des noceurs ou des fous est un motif récurrent dans la gravure tout comme la coquille d'œuf choisi plus tard par Peter Bruegel dans le *Concert dans l'œuf*. Le pain suspendu au mat peut renvoyer à celui que tient l'insensé du Psaume 52 (2^e notice du dossier).

Sébastien Brant et Jérôme Bosch partagent cependant une même vision pessimiste de la nature humaine et dénonce les péchés mais le panneau du Louvre ne peut être lu comme une satire de la folie des Hommes. Le fou de Bosch, suspendu à une branche se détourne du groupe qui festoie. Isolé, il boit son breuvage. Le visage de sa marotte est lugubre. Il ne rit plus des travers de ses congénères. La folie a triomphé.

Triptyque du vagabond reconstitué : [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Triptyque_du_vagabond_\(reconstitution\).jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Triptyque_du_vagabond_(reconstitution).jpg)

Le Chariot de foin : <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-haywain-triptych/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce?searchid=78ecff95-12a4-ec0c-2aa0-3fa330026b41>

Section 6 - Résurgence et modernité du fou

À la fin du 18^e siècle et lors de la première moitié du 19^e siècle, les artistes revisitent la figure du fou telle qu'elle est représentée au Moyen Âge et à la Renaissance. Les révolutions politiques et artistiques donnent à ce personnage une dimension tragique et même cruelle. La figure du fou redevient à la mode grâce aux rééditions de « L'Éloge de la folie » d'Érasme (vers 1467-1536).

> Sous-section 1 - Folie, douleur et effroi

Les premières vagues du romantisme, mouvement artistique qui exalte les sentiments et les passions, inspirent certains artistes, comme Johann Heinrich Füssli, qui proposent des œuvres marquées par le bizarre et l'effroi. Ces artistes s'appuient sur des références littéraires ou sur leur propre expérience de la douleur psychique comme avec les autoportraits du sculpteur Messerschmitt (1736-1783).

Tête de caractère dite l'homme de mauvaise humeur

François-Xavier Messerschmitt
(1736-1783)
Bronze,
Paris, musée du Louvre,
RF 4724

© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda

L'artiste autrichien François-Xavier Messerschmitt (1736-1783) réalise cette tête d'expression entre 1771 et 1783. Formé aux techniques de la fonte à l'Arsenal de Venise, le sculpteur utilise un alliage de plomb et d'étain finement poli pour produire son œuvre. Elle fait partie des 69 têtes laissées dans l'atelier après sa mort. Alors que l'artiste quitte Vienne pour Presbourg, sa santé mentale fragile lui a fait perdre son poste de professeur à l'École des Beaux-Arts en 1774, ses réalisations sont exposées dans la capitale impériale en 1793 sous l'intitulé « Têtes de caractère ». Celle conservée au musée du Louvre montre un visage grimaçant dont tous les muscles sont fortement contractés. Les yeux sont clos avec vigueur et laissent apparaître des pattes d'oie très marquées. La bouche se réduit à un ruban. Le mouvement de contraction excessive retousse le nez dont les narines s'écartent et arrondit les pommettes. Tout le visage est sillonné par de profondes rides dites d'expression tandis que le bas du visage montre des chairs molles sur un cou aux tendons crispés. En simplifiant les formes, Messerschmitt accentue les effets de ciselure du visage.

L'homme de mauvaise humeur est un autoportrait de l'artiste comme les autres têtes de l'atelier aujourd'hui conservées dans différentes institutions. Selon Nicolai, voyageur et éditeur qui rencontre l'artiste, Messerschmitt est tourmenté par des esprits. Sa souffrance est telle qu'elle l'oblige à tordre les muscles de son visage. Pour apaiser ses tourments, l'artiste grimace devant le miroir à intervalle régulier.

Messerschmitt, conscient de sa fragilité psychique, la met en scène pour mieux l'exorciser. Le travail du sculpteur autrichien rappelle les recherches de Charles Le Brun (1619-1690), artiste de Louis XIV (1643-1715), sur l'expression des passions ou les analyses anatomiques de la fin du 18^e siècle sur les tourments de l'âme. La physiognomonie, théorie pseudo-scientifique développée par Lavater (1741-1801) éveille la curiosité et reçoit un accueil intéressé en cette fin de siècle. La personnalité des hommes, leurs sentiments et leurs émotions peuvent être décelés par la simple étude de l'aspect du visage! Son apogée au 19^e siècle mène au délire clinique, les séries de photos de la Salpêtrière en sont un bon témoin, et policier du criminologue Bertillon (1853-1914).

L'homme de mauvaise humeur révèle un autre aspect du Siècle des Lumières. Au-delà du triomphe de la raison défendue par les philosophes et de la beauté idéale et froide du néo-classicisme, Messerschmitt montre les tourments de l'âme et la maladie. Il met en scène sa propre fragilité pour mieux rappeler celle de l'autre. Par cette quête de soi, l'artiste se rattache au mouvement romantique naissant.

Quelques planches du docteur Charcot lors de l'exposition *Hysteria* en 2014 à la Galerie Baudoin Lebon, Paris : <http://www.actuart.org/2014/04/expo-collective-photographie-hysteria-les-planches-du-dr-charcot-a-la-salpetriere.html>

<https://histoire-image.org/etudes/folie-allegorie-evidence-photographique>

Lady Macbeth marchant dans son sommeil



© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Thierry Ollivier

Johan Heinrich Füssli
(1741-1825)
Huile sur toile
Paris, musée du Louvre,
RF 1970 29

Le peintre suisse Johan Heinrich Füssli (1741-1825), installé à Londres et grand amateur du théâtre shakespearien en vogue à la fin du 18^e siècle dans la capitale anglaise, choisit d'illustrer une des scènes les plus emblématiques de *Macbeth* (Acte V, scène 1) qu'il a traduit en allemand vers 1750. Hantée par ses méfaits meurtriers, Lady Macbeth erre en somnambule dans les couloirs du château médiéval de Dunsinane, un flambeau à la main. Telle une apparition, elle surgit des ténèbres et offre un visage pétrifié d'effroi. L'air hagard et halluciné, les yeux brillants et écarquillés, les cheveux et le bandeau défaits, la chemise de nuit collant au corps, Lady Macbeth semble obsédée par l'invisible tache de sang de sa main gauche. Elle la tient à bonne distance, son geste paraissant repousser une force invisible. Situés dans l'ombre, à droite, deux témoins tout aussi effrayés : sa dame de compagnie lâchant un livre et son médecin, visage masqué, notant ses délires.

La chevelure rousse de l'héroïne n'est pas sans rappeler la symbolique associée à Satan et au Mal. Füssli associe le corps sensuel de Lady Macbeth à la mort criminelle et à la folie. Une vision macabre de la femme dangereuse qui tient une place importante dans l'imaginaire du peintre.

Macbeth a probablement été créé en 1606. La pièce connaît un grand succès populaire au 18^e siècle et est l'œuvre la plus représentée sur les planches des théâtres anglais. Shakespeare choisit de situer son drame dans l'Écosse médiévale du 11^e siècle. Il relate l'ambition démesurée du valeureux chevalier Macbeth, poussé par son épouse au régicide du roi Duncan. Mais les crimes du couple les font sombrer dans la paranoïa et la folie, jusqu'au suicide de Lady Macbeth, rongée par la culpabilité.

Füssli donne une image cauchemardesque de la folie mais une folie fascinante selon la théorie du sublime dans l'art développée par le philosophe irlandais Edmund Burke au milieu du 18^e siècle. En représentant le dérèglement de l'âme et ses tourments, Füssli nous fait à la fois éprouver la peur de la déraison et paradoxalement l'attraction qu'elle suscite chez le spectateur. Füssli est un des tenants préromantiques du « Gothic horror » ou « romantisme noir ». Ses tableaux *La folie de Kate* ou *Le cauchemar* en sont des exemples.

Podcast « Les enquêtes du Louvre » : <https://www.louvre.fr/louvreplus/audio-lady-macbeth-somnambule>

Notice : *La folie de Kate* : https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Johann_Heinrich_F%C3%BCssli_035.jpg

Le Cauchemar : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG

Section 6 - Résurgence et modernité du fou

> Sous-section 2 - Le fou, un malade mental

Dans la première moitié du 19^e siècle, un double mouvement donne un nouvel essor à la thématique du fou. Le mot « fou » renvoie presque exclusivement aux malades mentaux. À partir de la Révolution française, leur enfermement est mis en question et le regard porté sur les aliénés s’humanise.

Le docteur Pinel médecin en chef à la Salpêtrière faisant tomber les chaînes des aliénés en 1795



© Domaine public / Cnap. Crédit photo : Fabrice Lindor

Tony Robert-Fleury
(1837-1911)
1876
Huile sur toile
Paris, Centre national des
Arts plastiques, FNAC 84

Ce très grand format peint par Tony Robert-Fleury (1837-1911) est envoyé au Salon de 1876. Acheté par l'État, il est exposé à l'hôpital de la Salpêtrière jusqu'en 2020. La composition représente le docteur Pinel (1745-1826), père de la psychiatrie, libérant les aliénées de leurs chaînes dans une cour de la Salpêtrière, asile réservé aux femmes. La scène se situe en 1795 au moment où l'aliéniste est nommé médecin chef après avoir officié comme généraliste à Bicêtre, l'asile destiné aux hommes. Pinel, vêtu d'une redingote et d'un bicorne, est accompagné de quelques curieux et de son collaborateur Pussin, rencontré à Bicêtre. Ce surveillant est le 1er à avoir proposé d'ôter les chaînes des fous de Bicêtre. Pinel adopte son geste humaniste à la Salpêtrière et assiste à la délivrance d'une jeune femme au regard absent, voire hagard. Vêtue de blanc et éclairée au centre de la toile, elle attire toute l'attention et est la véritable héroïne du tableau. Venant de retrouver sa liberté, les chaînes qui l'entravaient sont à ses pieds, elle indique par sa main peut-être involontairement tendue, que les autres femmes attendent, elles aussi, leur libération. Chacune exprime à travers son comportement une maladie de l'âme. Celle qui se tord sur le sol semble prise d'une crise de démence.

Le sujet traité par Fleury témoigne d'un retour de l'intérêt pour la folie. À la fin du 18ème siècle et au début du 19ème siècle, elle est considérée comme une maladie mentale. Une révolution thérapeutique qui touche au traitement de la folie et à sa définition permet de porter un nouveau regard sur ceux que l'on nomme des aliénés. Pinel et son élève Esquirol (1772-1840) mettent en œuvre le traitement de l'aliénation mentale en classant les malades et en séparant les calmes des agités. Le « traitement moral », qui cherche le reste de raison des aliénés par la douceur, est expérimenté. Les deux hommes redonnent une dignité humaine à des malades jusque-là traités comme des animaux assez sauvages pour porter les fers ou confondus avec de dangereux criminels. La Salpêtrière et Bicêtre deviennent des asiles, nouvel espace thérapeutique, où l'on soigne et non plus des lieux d'emprisonnement.

Les fous confondus avec les mendiants, les délinquants, les débauchés et tous ceux perçus comme marginaux deviennent des sujets à part entière. La folie n'est plus considérée comme déraison totale.

<https://histoire-image.org/etudes/approche-historique-folie>

La monomane du jeu

© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Philippe Fuzeau

Théodore Géricault
(1791-1824)
Entre 1819-1824
Huile sur toile
Paris, musée du Louvre,
RF 1938 51

Théodore Géricault (1791-1824) peint ce portrait entre 1819 et 1824. Une vieille femme se détache sur un fond sombre enveloppée dans un large manteau, le dos légèrement courbé. Le visage est traité avec réalisme : des rides strient la peau, les joues sont creusées et la bouche est de biais. La monomane est mise en valeur par la blancheur de sa chemise et de sa coiffe et par l'intensité de son regard qui semble vide. Sa conscience semble s'être égarée dans un ailleurs infranchissable. L'économie de moyens adoptée par le peintre, aucun détail anecdotique, la sobriété des couleurs, donne à l'aliénée toute sa grandeur et sa dignité au-delà de la folie qui l'habite.

Ce tableau appartient à une série de dix toiles dont cinq sont perdues. Elles ont été découvertes en 1863 chez un médecin allemand par le critique d'art Louis Viardot qui leur donne leurs titres. Nous ignorons toutefois le contexte de réalisation et le commanditaire même si de nombreuses hypothèses ont été avancées.

Géricault n'expose pas ses œuvres et ses motivations restent inconnues mais il appartient à la jeune génération de peintres romantiques qui s'interroge sur la raison, la folie et le désespoir. Dans ses cinq toiles, il porte un regard sensible sur des hommes et des femmes en marge de la société alors que le psychiatre Jean-Etienne Esquirol de la Salpêtrière (étude d'œuvre précédente) porte un intérêt pour l'étude des monomanes dès 1818 et que les aliénistes font de la folie une maladie qu'il faut traiter et non plus criminaliser et punir. C'est aussi le moment où la jeune psychiatrie tente de créer des types et de catégoriser les troubles psychiques pour mieux les lire sur les visages. Les aliénistes s'enthousiasment pour la physiognomonie perçue à ses débuts comme un espoir pour mieux appréhender les altérations mentales.

L'exposition *Géricault et la folie du monde* présentée en 2006 au musée des Beaux-Arts de Lyon défendait l'idée que les cinq portraits des monomanes, au-delà de la naissance de la psychiatrie, étaient l'aboutissement du regard de l'artiste sur l'exclusion, la marginalité, la pauvreté et la souffrance d'une société meurtrie par les guerres révolutionnaires et napoléoniennes. Une interprétation à laquelle certaines des œuvres de Géricault répondent.

Notice de *La monomane du jeu* : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10063587>
<https://histoire-image.org/etudes/regard-folie>

Podcast sur les monomanes : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/personnages-en-personne/les-monomanes-de-gericault-ou-les-passions-retenues-6486742>

Bibliographie sélective

OUVRAGES

Catalogue de l'exposition

Sous la direction d'Élisabeth Antoine König et Pierre-Yves Le Pogam. Coédition musée du Louvre éditions / Gallimard, 448 pages, 400 illustrations, 45 €.

Carnet d'expo

D'Élisabeth Antoine-König et Pierre Yves Le Pogam. Coédition musée du Louvre éditions / Gallimard, Collection Gallimard Découvertes, 64 pages, 40 illustrations, 11,50 €.

Les collections de l'Histoire, La folie,

n° 51, avril 2011

Grande Galerie, Le Journal du Louvre,

n°14, dec-fev 2011

n° 68, automne 2024

DOCUMENTAIRE

Le Temps des fous,

réal. : J. Loeuille. 2024, 52 min.

Coprod. Artline -lms, musée du Louvre, ARTE France

Première diffusion sur ARTE :

dimanche 20 octobre 2024

Programmation

À L'AUDITORIUM MICHEL LACLOTTE

CONFÉRENCES

Présentation de l'exposition

lundi 12 octobre à 12 h 30 et à 19 h

Par Élisabeth Antoine-König et Pierre-Yves Le Pogam

LECTURE EN DIALOGUE

Les langages de la folie : une anthologie

vendredi 8 novembre à 19 h

Par Michel Zink, Collège de France,

et Olivier Martin Salvan, comédien

CONFÉRENCE

Marginalités, du Moyen Âge à nos jours

13 janvier à 19 h 30

Par Francesca Alberti, villa Médici

Retrouver toute la programmation

dans le communiqué de presse

ou sur le site du musée du Louvre :

[https://www.louvre.fr/expositions-et-evenements/
expositions/figures-du-fou-0](https://www.louvre.fr/expositions-et-evenements/expositions/figures-du-fou-0)

Prolongement à travers les collections de peintures espagnoles du Louvre.
Pour 1^{er} et 2nd degrés, toutes disciplines, à analyser en classe.

« Aux marges de la société sévillane et napolitaine, figures d'exclus »



Jusepe de Ribera (1591-1652)
Le pied-bot (1642)
Huile sur toile, MI 2893



Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)
Le jeune mendiant ou Jeune pouilleux (1647-1648)
Huile sur toile, INV 933

Le pied-bot de l'artiste valencien Ribera et *Le jeune mendiant*, en fait *Le jeune pouilleux* (il écrase une puce sur son torse) du sévillan Murillo propose d'élargir la réflexion sur le rapport à l'Autre. Après les figures du fou, les élèves découvrent deux autres figures en marge de la société qui ont pour point commun d'être des enfants en haillons, le 1^{er} à Séville et le second à Naples. L'un comme l'autre sont des miséreux. Le pied-bot souffre d'un handicap et son corps est difforme. Cependant l'objectif est de faire remarquer que les deux peintres ont représenté ces exclus avec une grande dignité et leur ont rendu toute leur humanité : douceur émanant du « jeune mendiant » enveloppé par la lumière, large sourire révélant les dents gâtées du pied-bot qui fait appel à la charité chrétienne comme l'indique le papier qu'il tient dans sa main gauche. Une leçon donnée aux chrétiens dans l'esprit du Concile de Trente (1545-1563) qui rappelle la nécessité des œuvres de miséricorde aux croyants. Son portrait en pied renvoie à ceux des princes. Le pied-bot a probablement été peint pour la famille du vice-roi de Naples en 1642. Ces œuvres d'un grand naturalisme étaient appréciées et recherchées par l'aristocratie, la clientèle cultivée et les marchands étrangers. Elles ont circulé en Europe et *Le jeune mendiant*, est une des rares toiles espagnoles à être entrée dans les collections françaises avant 1789.

Notices des œuvres : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059547>
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060879>

Analyse des œuvres : <https://panoramadelart.com/analyse/le-pied-bot>
<https://panoramadelart.com/analyse/le-jeune-mendiant>

Directeur de la Médiation et du développement des publics :
Gautier Verbeke

Sous-directrice de la Médiation et de la Transmission :
Céline Brunet-Moret

Coordination éditoriale et rédaction :
Florence Dinet

Responsable scientifique et des contenus :
Florence Dinet

Musée du Louvre, octobre 2024

LOUVRE