



HAL
open science

La représentation de la calvitie et des pratiques de rasage de la tête dans l'Occident médiéval tardif (1300-1500)

Guillaume Herrou

► To cite this version:

Guillaume Herrou. La représentation de la calvitie et des pratiques de rasage de la tête dans l'Occident médiéval tardif (1300-1500). Art et histoire de l'art. 2021. dumas-04417487

HAL Id: dumas-04417487

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04417487>

Submitted on 25 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Guillaume HERROU

La représentation de la calvitie et
des pratiques de rasage de la tête
dans l'Occident médiéval tardif
(1300-1500)

Volume I : Texte

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M. Denis BRUNA, conservateur en chef au Musée des Arts
décoratifs de Paris

Septembre 2021

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



ÉCOLE DU LOUVRE
Mémoire de recherche
en histoire de l'art appliquée aux collections
Septembre 2021

***LA REPRÉSENTATION DE LA CALVITIE ET DES PRATIQUES DE RASAGE
DE LA TÊTE DANS L'OCCIDENT MÉDIÉVAL TARDIF (1300-1500)
par Guillaume Herrou***

RÉSUMÉ

Cette étude a pour objectif d'appréhender le regard de l'homme de la fin du Moyen Âge sur le phénomène de la perte de cheveux, qu'elle soit physiologique, par le biais de la calvitie, ou culturelle, par l'intermédiaire des pratiques de rasage. Cet ensemble de phénomènes, encore délaissés par l'histoire de la mode et de la coiffure, semble pourtant signifiant du fait de leur récurrence dans les représentations iconographiques médiévales, entre 1300 et 1500.

MOTS-CLÉS

Cheveux – Calvitie – Chauve – Rasage – Coiffure – Tonsure – Tête – Iconographie – Moyen Âge

Remerciements

Je dois l'aboutissement de ce mémoire à la direction et au soutien de M. Denis Bruna, conservateur en chef du Musée des Arts décoratifs de Paris, qui m'a permis de conclure mon cursus universitaire avec une expérience enrichissante dans le domaine de la recherche et d'assouvir ma curiosité et mon intérêt toujours présent pour l'histoire de l'art.

Je souhaite exprimer mes remerciements auprès de M. Michel Pastoureau, directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études (Section des Sciences Historiques et Philologiques), qui malgré ses nombreux engagements, a pris le temps de partager ses idées et son temps avec un chercheur débutant. Je remercie également Isabelle Marchesin, conseillère scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art, qui a partagé ses recherches et ses idées sur la porte d'Hildesheim, ce qui m'a permis d'aborder mes recherches sous un nouveau jour. J'aimerais particulièrement exprimer ma gratitude pour Florent Pouvreau, professeur et docteur en histoire médiévale à l'université Pierre Mendès-France de Grenoble, qui, par ses recherches complémentaires aux miennes, m'a fourni un appui solide pour développer une réflexion sur mon sujet.

Enfin, je souhaite remercier mes relecteurs, soutiens et amis, Anne Manceau et Camille Chouteau.

Sommaire

Remerciements	3
Introduction	7
Remarques méthodologiques.....	9
Historiographie	11
Définition d'un corpus et mise au point d'une typologie	14
Première partie : Perdre les cheveux et la vie.....	17
A. Du vieillard à la mort	18
La déchéance du vieillard ?	18
La calvitie, marqueur d'un âge et du temps.....	22
L'annonce de la mort.....	26
B. Penser et soigner la perte de cheveux.....	31
Le cheveu dans la pensée médiévale	31
Le symptôme capillaire	34
Soigner la perte des cheveux	39
C. Perdre ses cheveux, un symbole à connotation religieuse	43
Perdre ses cheveux dans la Bible.....	43
La tonsure, les clercs et les saints	46
Perdre ses cheveux dans la culture profane	50
Deuxième partie : L'attribut de la violence.....	55
A. Les ennemis du christianisme	56
Les tourmenteurs du Christ.....	56
Les bourreaux des saints martyrs.....	61
B. La perte de cheveux, une distinction entre le bien et le mal ?	67
Les deux larrons	67
L'entourage dégarni du Christ.....	71
Joseph chauve, le saint ridiculisé.....	75

C. Le Christ et ses préfigurations	79
L'arrachage des cheveux et de la barbe du Christ.....	79
Élisée, Samson et Jonas : des préfigurations de la souffrance du Christ.....	84
 Troisième partie : Perte de cheveux et marginalisation.....	 93
A. Folie et perte de cheveux	94
L'insipiens	94
Le bouffon de cour	98
La folie comme source d'inspiration	102
 B. Perdre ses cheveux et perdre son statut social	 106
Rasage et justice	106
Perte de cheveux et marginalisation sociale	110
De la marginalisation à l'exclusion	113
 C. Perdre la mesure et sortir de la norme	 119
La perte de cheveux humoristique dans les marges des manuscrits.....	119
Une illustration de l'excès	123
Un signe pour une symbolique plurielle.....	126
 Conclusion.....	 131
 Sources et bibliographie	 135
Sources	135
Bibliographie	136

Introduction

« Autres .x. ans languereux, orphenin,
Vieux, decrepiz ; mort nous met en sa fonde ;
L'umeur deffault et nous chéent li crin :
Tuit sommes faiz trespasans par ce monde. »¹

Dans ce chant royal², le poète français Eustache Deschamps (vers 1345-vers 1410) décrit le cycle de la vie de l'homme et, particulièrement dans cet extrait, sa fin. Il illustre la dégradation du corps humain par l'évolution du cheveu, appelé « li crin », dont la chute annonce la mort prochaine. À travers ce poème, l'artiste parle d'ailleurs d'une caractéristique qui le touche personnellement. Étant lui-même atteint de calvitie, il puise dans son vécu une source d'inspiration³. Son choix traduit ainsi l'intérêt des sociétés tardo-médiévales à l'égard de la chevelure. Celle-ci, par sa position au sommet de la tête est non seulement visible de tous mais est aussi porteuse d'une symbolique importante dans la représentation sociale, mais également au sein des représentations iconographiques. Montrer un personnage perdant ses cheveux, et notamment par le biais de la calvitie, peut être perçu comme un marqueur signifiant, choisi parmi les diverses figurations possibles de la chevelure, et peut donc être un sujet d'intérêt au sein de l'image.

La calvitie ou l'alopecie est un phénomène physiologique courant se caractérisant par la chute des cheveux⁴. Dans la majorité des cas, elle est le résultat de prédispositions génétiques et est dite alopecie androgénétique. Elle touche principalement les hommes et se développe sur le haut

¹ Eustache Deschamps, *Chant royal 321*, v. 33-36, QUEUX DE SAINT-HILAIRE (DE) A.-H.-É. et RAYNAUD G., *Œuvres complètes de Eustache Deschamps*, 3, Paris, 1882, p. 14-15.

² Le chant royal est un genre poétique très courant en France, entre les XIV^e et XVI^e siècles. STEWART L., « The Chant Royal, A Study of the Evolution of a Genre », *Romania*, 96, 4, 1975, p. 481-496.

³ VIGNERON F., « Eustache Deschamps et la calvitie en hiver », BOULOUMIÉ A., éd., *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, 21, Rennes, 2016, p. 71-88.

⁴ HOMAN P. G., « Baldness. A Brief History of Treatments, from Antiquity to the Present », *Pharmaceutical Historian*, 49, 1, 2019, p. 24-30.

du crâne et au niveau de la délimitation capillaire avec le front avant de toucher l'ensemble du crâne de manière progressive mais définitive⁵. Pour la femme, chez qui le phénomène semble relativement plus rare par rapport à l'homme, elle se développe de manière uniforme sur l'ensemble du cuir chevelu⁶. L'alopécie peut également être la conséquence de maladies et, dans ce cas, avoir un caractère localisé et temporaire.

Parallèlement à ce phénomène, les pratiques sociales de rasage de la tête ont des conséquences physiologiques et visuelles similaires, celles d'un crâne laissé nu, tout du moins pour une période donnée avant la repousse. Elles sont déterminées, dans la majorité des cas, comme un événement volontaire pour l'individu qui en est l'objet, notamment dans le contexte rituel, s'inscrivant aussi bien dans le domaine privé ou collectif. Dans l'Occident tardo-médiéval, par exemple, la tonsure incarne ainsi un marqueur du passage du monde profane au monde clérical, matérialisant le transfert d'un individu vers un nouveau corps social. Dans d'autres cas, les pratiques de rasage peuvent aussi être perçues comme subies et revêtent une symbolique de domination et de soumission.

Ces deux types d'événements, physiologiques ou sociaux et que nous appellerons par la dénomination générale de la perte de cheveux, ont une signification et une symbolique particulières pour l'homme médiéval. Déjà, l'époque mérovingienne (VI^e-VIII^e siècles), un roi ne doit pas avoir la tête rasée sous peine de ne pas pouvoir régner, une tradition qui a une influence tout au long du Moyen Âge⁷. À la fin de la période médiévale (XIV^e-XV^e siècles), la présence de motifs en lien avec ces deux types d'événements capillaires sont significatives dans l'iconographie, tant religieuse que profane, ce qui laisse à penser que leur symbolique joue toujours un rôle dans le champ de la représentation. Par cette étude, nous rechercherons ainsi à déterminer le regard de l'homme tardo-médiéval face à cette perte de cheveux.

⁵ NORWOOD O. T., « Male Pattern Baldness: Classification and Incidence », *Southern Medical Journal*, 68, 11, 1975, p. 1359-1365.

⁶ LUDWIG E., « Classification of the Types of Androgenetic Alopecia (Common Baldness) Occurring in the Female Sex », *British Journal of Dermatology*, 97, 1977, p. 246-254.

⁷ FRIEDMAN J. B., « Hair and Social Class », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 137.

Remarques méthodologiques

D'un point de vue linguistique, le terme cheveux désigne la pilosité se développant sur la partie supérieure de la tête. Ainsi, dans la langue française, un mot différent permet de nommer des poils selon la zone de leur développement sur le corps. Les poils de la tête se distinguent des autres par l'existence d'un substantif pour les qualifier : les cheveux, les sourcils, les cils et la barbe. Néanmoins, cette distinction n'existe pas en anglais avec le terme *hair*⁸, ni en allemand avec *Haar*⁹. En espagnol, la nuance est liée au nombre du mot : *pelo* signifie « cheveux » et *pelos*, « poils »¹⁰. Ce même amalgame se retrouve dans le latin médiéval avec le terme *pilus*¹¹ pour désigner les cheveux et les poils, distinct de *capelli*. Le mot *capillus* peut signifier la chevelure ou la barbe¹² mais sa récurrence se réduit au cours du Moyen Âge, corrélée à la prédilection pour le mot *pilus*¹³. De ce fait, l'ambiguïté des termes peut entraîner une confusion sur l'objet dont il est question, tant durant la période médiévale qu'aujourd'hui. Ce problème se reflète d'ailleurs dans certaines publications scientifiques qui n'établissent pas de distinction ou obligent à employer une précision qualificative. En anglais, par exemple, l'expression *facial hair* est employée pour désigner les poils de la tête¹⁴, à l'exception des cheveux qui sont simplement nommés *hair*. Il serait tentant d'affirmer que l'image est exempte de ces considérations. Néanmoins, le langage influe sur les représentations, tant au cours du processus de création que dans le cadre de la perception de l'image. Mais, ce qui est plus important pour notre propos, il détermine le sens, la symbolique et la connotation d'un terme.

En tant que phénomène physiologique, la calvitie s'étend sur une période donnée, parfois longue, ne se réduit pas à un instant précis. Les conséquences visuelles qu'elle génère, c'est-à-dire le dénudement du crâne, sont progressives, et ne sont pas forcément significatives sur le court terme. Quant au rasage de la tête, bien qu'il intervienne à un moment précis, il n'entraîne

⁸ « hair », *WordReference English-French Dictionary* [en ligne], 2021, <https://www.wordreference.com/enfr/hair> (dernière consultation le 1^{er} septembre 2021).

⁹ MATTUTAT H., éd., « Haar », *Dictionnaire allemand-français*, Stuttgart, 1981.

¹⁰ « pelo », *Dictionnaire WordReference Espagnol-Français* [en ligne], 2021, <https://www.wordreference.com/esfr/pelo> (dernière consultation le 1^{er} septembre 2021).

¹¹ GAFFIOT F. et FLOBERT P., éd., « pilus », *Le Gaffiot de poche. Dictionnaire latin-français*, Paris, 2001.

¹² GAFFIOT F. et FLOBERT P., éd., « capillus », *Le Gaffiot de poche. Dictionnaire latin-français*, Paris, 2001.

¹³ LETRUCQ S., « Les dénominations de la chevelure dans les chansons de geste (XI^e-XIII^e siècles) », CONNOCHIE-BOURGNE C., éd., *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [Actes du 28^e colloque organisé par le Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, Aix-en-Provence, 20-22 février 2003], Aix-en-Provence, 2004, p. 255-277.

¹⁴ Le terme *beard* est également employé pour signifier la barbe.

que des conséquences temporaires, ou circonscrites dans le temps : du fait de la repousse naturelle des cheveux, il s'inscrit d'ailleurs dans un mouvement inverse à celui de la calvitie. Par opposition à cette dernière, qui présente un caractère définitif et *a priori* sans retour possible, le rasage peut être réitéré autant de fois possibles tant que la repousse a lieu. Le seul moyen de rendre définitive l'ablation de la chevelure est de retirer l'épiderme contenant le bulbe capillaire. Néanmoins, cela implique une mutilation physique n'entrant pas en compte dans notre propos, même si elle pourra être évoquée brièvement en lien avec le rasage de la tête. Ainsi, la perte de cheveux s'inscrit dans une période durant laquelle elle évolue : elle s'aggrave ou, au contraire, s'atténue. Son illustration implique donc de choisir un moment précis pour la représenter, un instant qui ne reflète qu'un état de son avancement. Ces différents moments figurés – une ligne capillaire s'éloignant de la partie supérieure du front, le dégarnissement en corolle de l'arrière de la tête ou encore l'absence totale de cheveux sur le crâne – présentent chacun des caractéristiques formelles qui se rapportent pourtant à un même phénomène. Nous avons choisi de l'étudier ici dans son ensemble et donc la totalité des représentations qui s'y rapportent. Les images de femmes atteintes de calvitie sont rares dans l'iconographie médiévale, nous nous concentrerons sur la figure masculine. Nous ne manquerons pas néanmoins d'aborder la question féminine comme point de comparaison à notre propos.

En outre, la difficulté principale de l'illustration de la perte de cheveux réside dans sa définition même. Donner à voir ce phénomène revient à représenter ce qui n'est pas ou plus, c'est-à-dire la disparition ou l'absence de la chevelure. Ceci implique tout d'abord de définir une norme vis-à-vis de la place du cheveu dans la représentation collective de l'homme : un individu masculin a des cheveux et se doit d'être représenté ainsi. Ensuite, seule la dissonance perçue par le spectateur permet d'identifier la non-représentation comme un manque signifiant. La perte de cheveux se construit ainsi selon un schéma similaire à celui de la nudité et du corps vêtu¹⁵, deux notions qui reflètent des conceptions relatives à une culture et à une période donnée. Du fait notamment du caractère évolutif de la calvitie, la représentation de la perte de cheveux est définie dans notre étude comme allant de toute figuration d'un individu ayant une ligne d'implantation capillaire plus reculée que les autres à l'absence de cheveux sur la partie supérieure du crâne. De plus, la perte des cheveux étant elle-même le corollaire et le reflet inversé de leur présence, la symbolique qui lui est associée n'est pas sans soulever certaines interrogations. La symbolique de la perte est-elle opposée à celle de la présence ? Se construisent-elles l'une par rapport à l'autre ?

¹⁵ Pour une étude récente sur le sujet, LINDQUIST S., éd., *Meanings of Nudity in Medieval Art*, Burlington et Farnham, 2012.

Historiographie

D'un point de vue historiographique, l'étude de la perte de cheveux s'inscrit dans le contexte des recherches liées à la chevelure. À l'inverse de toute étude monographique, qui se proposerait d'esquisser les liens entre phénomènes physiologiques et pratiques du rasage de la tête, l'intérêt pour la perte de cheveux est jusqu'ici demeuré minoritaire et périphérique.

En archéologie et en histoire de l'art, les premières études consacrées au cheveu étaient liées à une volonté d'établir un historique de la coiffure. En effet, grâce à l'élan donné par l'émergence de l'étude de l'histoire du costume, principalement à partir du XIX^e siècle, la publication d'ouvrages spécialisés a suscité l'essor de compilations historiques des différentes coiffures comme l'*Histoire de la coiffure, de la barbe et des cheveux postiches*, un ouvrage collectif de 1851¹⁶, ou plus récemment l'*Histoire de la coiffure et des coiffeurs* de Paul Gerbod, en 1995¹⁷. Paru en 1979, l'ouvrage de Catherine Lebas et d'Annie Jacques, *La coiffure en France du Moyen Âge à nos jours*, permet ainsi d'avoir une vision de la mode capillaire à la période médiévale de manière synthétique¹⁸. Néanmoins, ces publications ont majoritairement privilégié la coiffure féminine, n'abordant parfois que ce sujet et laissant de côté la partie consacrée à l'homme – à l'exception notable du plus récent de ces ouvrages.

Dans le cadre de la recherche scientifique, le thème de la calvitie a reçu un plus grand intérêt dans le domaine de la médecine. Cette pathologie longtemps incomprise a en effet suscité des travaux nombreux, à la recherche des causes et des moyens d'arrêter, voire d'inverser, le processus. La compilation publiée par Kerry Segrave en 2008, rassemblant un florilège d'articles scientifiques, d'innovations et de publicités sur le sujet¹⁹, témoigne de cet engouement sociétal dans le monde occidental, un mouvement s'inscrivant dans une histoire plus longue comme le présente Peter G. Homan dans sa brève histoire des traitements de la calvitie, en 2019²⁰. Dans le domaine des sciences sociales, c'est la tonsure qui a rencontré un grand intérêt à partir du XIX^e siècle, du fait de son omniprésence dans la culture médiévale. Néanmoins, la recherche a privilégié l'étude historique des textes en prenant en compte les représentations iconographiques

¹⁶ LACROIX P., DUCHESNE A., SERÉ F. *et al.*, *Histoire de la coiffure, de la barbe et des cheveux postiches. L'histoire des coiffeurs depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, 1851.

¹⁷ GERBOD P., *Histoire de la coiffure et des coiffeurs*, Paris, 1995.

¹⁸ LEBAS C. et JACQUES A., *La coiffure en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1979, p. 71-84.

¹⁹ SEGRAVE K., *Baldness. A Social History*, Jefferson, 2008.

²⁰ HOMAN P. G., « Baldness. A Brief History of Treatments, from Antiquity to the Present », *Pharmaceutical Historian*, 49, 1, 2019, p. 24-30.

seulement à la marge ou de dans un but illustratif. C'est ce qu'atteste le travail de recherche de Louis Trichet, *La tonsure. Vie et mort d'une pratique ecclésiastique*, en 1990²¹. Cet ouvrage historique offrait ainsi une synthèse des études menées sur la pratique de la tonsure et notamment sur sa symbolique et son origine, comme a pu l'aborder l'article de Philippe Gobillot en 1925²².

Il faut alors attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour voir se développer une réelle recherche sur la symbolique de la chevelure et de sa perte en sciences sociales, au travers du champ d'analyse anthropologique²³. En 1951, Charles Berg publie l'article « The Unconscious Significance of Hair »²⁴ qui établit un lien entre cheveux et sexualité, faisant écho en particulier au discours psychanalytique élaboré par Sigmund Freud dans la première moitié du siècle²⁵. Le rasage de la tête est alors interprété comme une castration et le manque ou la perte de cheveux, comme un signe d'impuissance. Cette théorie fut développée et débattue jusqu'à la fin des années 1960, notamment grâce aux travaux de Edmund R. Leach en 1958²⁶ et Christopher R. Hallpike en 1969²⁷. Dans les années 1970, la thèse d'une symbolique univoque et universelle du cheveu a été remise en cause, afin d'exprimer la multiplicité des interprétations et la polysémie jusque-là laissées de côté²⁸. Ces nouvelles recherches ont alors été animées par la volonté de mettre au point un système symbolique déterminé par une période, un territoire et une population précise. Pour la période médiévale, l'une des références sur le sujet du cheveu est le travail de Robert Bartlett publié en 1994, « Symbolic Meaning of Hair in the Middle Ages »²⁹. Il est accompagné d'autres travaux tout aussi généraux sur la période comme ceux de Margaret Sleeman en 1981³⁰, de Simons Coates, en 1999³¹ ou encore de Carl Phelpstead, sur l'Islande

²¹ TRICHET L., *La tonsure. Vie et mort d'une pratique ecclésiastique*, Paris, 1990.

²² GOBILLOT P., « Sur la tonsure chrétienne et ses prétendues origines païennes », *Revue d'histoire ecclésiastique*, 21, 3, 1925, p. 399-454.

²³ Pour une présentation synthétique de l'historiographie sur le cheveu, MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 1-18.

²⁴ BERG C., « The Unconscious Significance of Hair », *The International Journal of Psychoanalysis*, 17, 1936, p. 73-88.

²⁵ Pour une présentation de l'analyse freudienne du poil et du cheveu, AVRANE P., « Le poil freudien », AUZÉPY M.-F. et CORNETTE J., éd., *Histoire du poil*, Paris, 2017, p. 325-359.

²⁶ LEACH E. R., « Magical Hair », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 88, 2, 1958, p. 147-164.

²⁷ HALLPIKE C. R., « Social Hair », *Man*, 4, 2, 1969, p. 256-264. Voir aussi du même chercheur en 1987, HALLPIKE C. R., « Hair », JONES L., éd., *The Encyclopedia of Religion*, Detroit, 2005, 6, p. 3738-3741.

²⁸ HERSHMAN P., « Hair, Sex and Dirt », *Man*, 9, 2, 1974, p. 274-298. ou encore SYNNOTT A., « Shame and Glory: a Sociology of Hair », *The British Journal of Sociology*, 38, 3, 1987, p. 381-413.

²⁹ BARTLETT R., « Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages », *Transactions of the Royal Historical Society*, 4, 1994, p. 43-60.

³⁰ SLEEMAN M., « Medieval Hair Tokens », *Forum for Modern Language Studies*, 17, 4, 1981, p. 322-336.

médiévale, en 2013³². Certaines publications ne s'intéressent seulement qu'à un aspect de la symbolique de la perte de cheveux, comme « The Significance of the Tonsure » par Robert Mills, en 2004³³. Mais dans la majorité des cas, les chercheurs n'ont pas fait grand cas de la période tardo-médiévale, et privilégièrent le haut Moyen Âge, notamment pour aborder « La peine de la décalvation chez les Wisigoths »³⁴, et le début de la Renaissance avec, par exemple, « Strange Things Out of Hair. Baldness and Masculinity in Early Modern England », publié par Anu Korhonen en 2010³⁵.

De plus, ce développement d'intérêt pour la symbolique du cheveu est concomitant à celui suscité par la pilosité, que l'on constate à l'aune des nouvelles recherches sur le thème du corps et de sa représentation³⁶. Pour ce qui relève de la figure masculine, les publications sur l'évolution historique des modes de la pilosité faciale ont émergé dès le XVII^e siècle. Néanmoins, il a fallu également attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour que paraisse une étude de sa signification : tel était le propos de l'introduction de l'*Apologia de Barbis* éditée par Giles Constable en 1985, « Introduction on Beards in the Middle Ages »³⁷. C'est à cette période, dans le monde anglo-saxon, qu'est apparu un nouveau champ de recherches, celui des *hair studies*³⁸, prenant en considération les poils et les cheveux dans leur ensemble, selon l'acception anglaise du mot *hair*. En France, le champ de recherche est notamment illustré par les travaux de Marie-France Auzépy et Joël Cornette avec *Histoire du poil*, en 2011³⁹, ou encore, pour la période tardo-médiévale, par Florent Pouvreau avec *Du poil et de la bête : iconographie du*

³¹ COATES S., « Scissors or Sword? The Symbolism of a Medieval Haircut », *History Today* [en ligne], 49, 5, 1999, <https://www.historytoday.com/archive/feature/scissors-or-sword-symbolism-medieval-haircut> (dernière consultation le 1^{er} septembre 2021).

³² PHELPESTEAD C., « Hair Today, Gone Tomorrow: Hair Loss, the Tonsure, and Masculinity in Medieval Iceland », *Scandinavian Studies*, 85, 1, 2013, p. 1-19.

³³ MILLS R., « The Signification of the Tonsure », CULLUM P. H. et LEWIS K. J., éd., *Holiness and Masculinity in the Middle Ages*, Cardiff, 2004, p. 109-126.

³⁴ DUMEZIL B., « La peine de la décalvation chez les Wisigoths », LANÇON B. et DELAUDAUD-ROUX M.-H., éd., *Anthropologie, mythologie et histoire de la chevelure et la pilosité. Le sens du poil* [Actes du colloque « Le sens du poil » organisé par la Faculté des Lettres et des Sciences humaines Victor Segalen, Brest, 31 mai-2 juin 2007], Paris, 2011, p. 135-148.

³⁵ KORHONEN A., « Strange Things Out of Hair. Baldness and Masculinity in Early Modern England », *The Sixteenth Century Journal*, 41, 2, 2010, p. 371-391.

³⁶ BENDIX R., « Fracht-Pracht-Tracht. Ein kleiner Exkurs über Haare in der Kultur und der Kulturwissenschaft », *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, 98, 2002, p. 223-233.

³⁷ CONSTABLE G., « Introduction on Beards in the Middle Ages », HUYGENS R. B. C., éd., *Apologiae Duae*, Turnhout, 1985, p. 47-150.

³⁸ Pour un aperçu historiographique des *hair studies*, DA SILVA J., « "Hair Studies" : une bibliographie », *Apparence(s)* [en ligne], 5, 2014, <https://journals.openedition.org/apparences/1248> (dernière consultation le 1^{er} septembre 2021).

³⁹ Nous avons consulté la nouvelle édition de 2017, AUZÉPY M.-F. et CORNETTE J., éd., *Histoire du poil*, Paris, 2017.

corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle), la même année⁴⁰. Néanmoins, le travail le plus complet à la fois sur la chevelure, la pilosité mais aussi sa perte est le travail collectif *A Cultural History of Hair*, en 2019, dont l'ouvrage consacré au Moyen Âge est dirigé par Roberta Milliken⁴¹.

Le thème de la perte de cheveux s'inscrit donc au cœur dans l'actualité de la recherche en sciences sociales et en histoire de l'art.

Définition d'un corpus et mise au point d'une typologie

Au point de départ de notre recherche figurent les travaux menés par Ruth Mellinkoff, particulièrement sa publication de 1993, *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, et son chapitre consacré aux cheveux et aux têtes à cheveux coupés à ras, chauves, sans cheveux ou rasées⁴². C'est à sa suite que nous avons cherché à étudier la perte de cheveux à la fin du Moyen Âge, plus précisément, comme nous avons pu le voir, entre 1300 et 1500. Le travail de Mellinkoff a fourni, en outre, les bases de notre corpus. À partir d'une sélection préétablie, le corpus que nous avons délimité se donne pour objectif d'illustrer la plus grande variété possible de thèmes iconographiques dans lesquels la perte de cheveux joue un rôle iconographique. Dans cette perspective, il est important de mentionner que la définition d'un corpus exhaustif outrepassait le propos de ce travail. De plus, ce corpus reste marqué par les différents biais qui entravent notre recherche. La prise en compte des œuvres ayant un lien avec cette étude s'avère limitée par la qualité de la diffusion des images et des publications les concernant, par la quasi absence de référencement de la perte de cheveux comme motif ou comme sujet au sein des thésaurus et des index. Cette recherche a ainsi pour objectif d'établir une première grille de lecture du motif de la perte de cheveux pour la période et l'aire géographique concernées : la fin du Moyen Âge, entre 1300 et 1500, dans l'Occident médiéval, incluant la France, l'Angleterre, le Saint-Empire, l'Italie et la péninsule Ibérique.

⁴⁰ Thèse publiée en 2014, POUVREAU F., *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, 2014.

⁴¹ MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019.

⁴² MELLINKOFF R., « Hair and Heads: Close-Cropped, Balding, Hairless, and Shaved », *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 179-194.

À partir du premier ensemble d'œuvres présenté par Ruth Mellinkoff, le corpus a été complété par des représentations sélectionnées au sein de publications et de bases de données en ligne. Les premières publications consultées sont les ouvrages de référence de l'iconographie médiévale, tels les ouvrages de la collection *L'univers des formes* en lien avec la période tardo-médiévale⁴³, des ouvrages spécifiques à une aire géographique, comme *Pintura gótica* de José Gudiol Ricart sur la production ibérique⁴⁴, ou à un thème précis, à l'instar de *History of medical illustration. From Antiquity to A.D. 1600* par Robert Herrlinger⁴⁵ pour les représentations en lien avec la médecine. Les bases de données utilisées sont *The Index of Medieval Art* de l'université de Princeton, *Artstor*, *Prometheus*, la *Plateforme Ouverte du Patrimoine* (POP), la base de l'Agence photographique des Réunion des musées nationaux, *Gallica*, *The Web Gallery of Art* ou encore *Wikimedia Commons*⁴⁶. Les bases de numérisation de manuscrits jouent également un rôle, à l'instar de la base *Initiales* de l'Institut de Recherche de l'Histoire des Textes (IRHT), comme celles des collections numérisées de bibliothèques telle la Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, ou encore de la The Morgan Pierpont's Library⁴⁷.

L'analyse du corpus a consisté à élaborer une lecture typologique. Elle consiste, pour chaque image, en l'étude du personnage concerné par le motif de la perte de cheveux, au travers de ses caractéristiques physiques, ses attributs, sa gestuelle et sa position dans la composition. L'étude se confronte alors à l'intégration du personnage, le rôle qu'il endosse et la symbolique dont il est porteur au sein du thème iconographique représenté. Cette méthode a permis de déceler des couples d'antonymes, permettant ainsi de définir et de différencier chaque personnage par rapport aux autres, en tant que type : la symbolique de la vie et de la mort, la représentation de la raison et de la folie, la centralité et la marginalité du rôle et de la position du personnage dans la composition, le religieux et le profane du thème ou encore le caractère de domination violente et de passivité.

Afin de présenter cette typologie, nous proposons de l'organiser selon trois thématiques. Par l'intermédiaire de l'image, nous chercherons en premier lieu à déterminer la connotation donnée au phénomène physiologique de la perte de cheveux, et l'intérêt porté à cet événement marquant

⁴³ ERLANDE-BRANDEBURG A., *La conquête de l'Europe. 1260-1380*, Paris, 1987. et RECHT R. et CHÂTELET A., *Automne et renouveau. 1380-1500*, Paris, 1988.

⁴⁴ GUDIOL RICART J., *Pintura gótica*, Madrid, 1955.

⁴⁵ HERRLINGER R., *History of medical illustration. From Antiquity to A.D. 1600*, Londres, 1970.

⁴⁶ <https://ima.princeton.edu/> : The Index of Medieval Art ; <https://www.artstor.org/> : Artstor ; <https://www.prometheus-bildarchiv.de/> : Prometheus ; <https://www.pop.culture.gouv.fr/> : base POP ; <https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home> : RMN ; <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop> : Gallica ; <https://commons.wikimedia.org/wiki/Accueil> : Wikimedia Commons.

⁴⁷ <http://initiale.irht.cnrs.fr/> : Initiales ; Gallica ; <https://commons.wikimedia.org/wiki/Accueil> ; <https://www.themorgan.org/> : The Morgan Pierpont's Library.

la vie de l'individu tardo-médiéval, notamment masculin. Cette définition permettra, dans un second temps, d'aborder l'intégration du motif de la perte au sein de l'iconographie de la période, et d'en appréhender le rôle signifiant, en tant qu'attribut. Sans se restreindre à un motif distinctif, la perte de cheveux reflète ainsi la relation à la norme de la société médiévale et s'inscrit comme un marqueur de comportements anormaux.

Première partie : Perdre les cheveux et la vie

Perdre ses cheveux est avant tout un phénomène naturel qui marque l'évolution physiologique de l'homme. Il intervient principalement durant les dernières décennies de la vie. De ce fait, la perte de cheveux est foncièrement attachée à la notion de vieillissement. D'ailleurs, ce lien est spécifique à la figure masculine du fait d'un développement différent et plus rare chez la femme, rareté qui se reflète dans la très faible importance de l'iconographie de la femme chauve.

Sous la forme d'un motif récurrent dans la représentation de l'homme, la calvitie identifie le vieillard et l'âge avancé, la maturité. Par extension, son évolution vers la perte totale de cheveux permet d'exprimer métaphoriquement le rapprochement de l'homme avec sa mort. Cette connotation funèbre de la calvitie permet son utilisation allégorique afin d'exprimer les notions de mort et de temps écoulé.

Face au pessimisme que développe la perte de cheveux, l'homme médiéval tente de comprendre et d'interpréter ce phénomène afin d'en maîtriser les conséquences. Cette recherche s'insère dans le contexte de l'émergence du modèle scientifique et des prémices de la médecine moderne dans lequel la pensée des Anciens joue encore un rôle central.

D'un point de vue religieux, la Bible donne une connotation plutôt négative à la perte de cheveux. Paradoxalement, la pratique de la tonsure va à l'encontre de cette vision et exprimer un réel renversement sémantique qui marque l'histoire de l'Église médiévale. Cette pratique du rasage de la tête est également reprise dans le monde profane dans un contexte de rite de passage.

A. Du vieillard à la mort

La calvitie atteint principalement les hommes avancés en âge. Cette caractéristique se reflète ainsi dans l'iconographie qui l'associe à la vieillesse et à l'approche de la mort.

La déchéance du vieillard ?

« La vieillesse s'est alors retournée et m'a poursuivi. Elle s'est dirigée droit sur le sommet de ma tête et m'a rendu chauve devant et nu sur le dessus. Hélas, rien ne couvrira jamais ses traces – elle a piétiné mon crâne si rudement. »⁴⁸

Il est difficile d'établir son âge lorsqu'on ne connaît pas la date exacte de sa naissance. Tel est souvent le cas durant le Moyen Âge. Néanmoins, certains signes physiques ne trompent pas. Pierre le Laboureur, le narrateur de ce poème éponyme de la seconde moitié du XIV^e siècle, perçoit son âge avancé au travers des changements de son corps et notamment de la disparition progressive de sa chevelure.

La notion de vieillard, tout comme celle d'enfant, est très imprécise au Moyen Âge⁴⁹. Les catégories démographiques actuelles liées à l'âge n'ont pas cours à cette période et aucun événement social ne marque le passage d'un individu au statut de vieillard. Le seul critère déterminant de ce nouveau statut est la dégradation de la santé physique et mentale : lorsqu'un individu n'est progressivement plus capable de travailler, il devient dépendant de sa famille, de sa communauté. Selon les recherches de Shulamith Shahar sur la période médiévale⁵⁰, une personne est considérée comme vieille à partir de soixante ans, voire soixante-dix ans.

Iconographiquement, cette population marginalisée est parfois associée à la calvitie, qui est l'un des motifs pouvant illustrer sa faiblesse physique. Ce type de signe excluant est également utilisé pour la représentation d'autres catégories sociales considérées comme improductives, les femmes, les enfants ou encore les pauvres. D'ailleurs, au Moyen Âge, la vieillesse est souvent

⁴⁸ « Whereupon Old Age turned and came after me. He rode straight over the crown of my head and made me bald in front and bare on top. Alas, nothing will ever cover up his tracks – he trampled over my pate so roughly. », traduction personnelle de William Langland, *Piers Plowman*, GOODRIDGE J. F., éd. et trad., *Piers the Ploughman*, 20, Harmondsworth, 1966, p. 250.

⁴⁹ MINOIS G., *Histoire de la vieillesse en Occident. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, 1987, p. 284.

⁵⁰ SHAHAR S., « Old Age in the High and Late Middle Ages: Image, Expectation and Status », JOHNSON P. et THANE P., éd., *Old Age from Antiquity to Post-Modernity*, Londres, 1998, p. 43-63.

associée à la pauvreté⁵¹ et constitue alors une population doublement marginalisée. L'un des fragments du *Triomphe de la Mort* d'Andrea Orcagna [Annexe 1.1]⁵² présente ainsi des vieillards mendiants. Courbés et estropiés, ils portent des guenilles. Ils pourraient illustrer des vieillards sans descendants ou abandonnés par leur famille. Leur grand âge est signifié par des visages marqués par les rides ainsi que par des barbes et des cheveux blancs. L'un d'eux arbore également une calvitie importante, signe de sa décrépitude physique. Un autre en appelle donc à la Mort afin qu'elle mette à fin de leurs souffrances. Cette œuvre montre ainsi la marginalisation et la dévalorisation du statut de vieillard dans la pensée médiévale, comme un temps de peine et d'aliénation. Dans certains cas, la vieillesse est même associée au péché, à la Chute : alors qu'elle n'affectait pas l'homme au paradis, elle est perçue comme une conséquence du péché originel. La vieillesse est la rupture de « l'unité psychosomatique » formée par l'âme et le corps qui entraîne la dégradation mentale et physique de l'individu⁵³.

Cette vision négative est néanmoins à nuancer. Selon le titre de chapitre de l'ouvrage de Georges Minois, les XIV^e et XV^e siècles sont ceux de « l'affirmation du vieillard »⁵⁴. À travers des études de cas statistiques de la démographie médiévale⁵⁵, l'auteur met en lumière la forte augmentation de la proportion des personnes âgées dans la population dès les années 1350 et ce jusqu'au début du XVI^e siècle. L'une des principales causes de ce phénomène est un plus fort taux de mortalité des plus jeunes générations face aux épidémies de la période. C'est notamment le cas de la Peste noire qui ravage plus d'un tiers de la population européenne en seulement quelques années, après son arrivée en 1347 sur le continent. D'après les statistiques connues et les témoignages contemporains, cette maladie s'attaque principalement aux jeunes populations. Ce fort taux de mortalité s'explique également d'un point de vue politique avec une période d'instabilité marquée par les guerres, en particulier la guerre de Cent Ans (1337-1453) et par les révoltes telles que la Grande Jacquerie en 1358 ou celle menée par Étienne Marcel la même année. Ces vicissitudes entraînent en parallèle des épisodes de famines et de disettes qui frappent

⁵¹ SHAHAR S., *Growing Old in the Middle Ages*. « Winter Clothes Us in Shadow and Pain », Londres, 1997, p. 9.

⁵² Andrea Orcagna, *Triomphe de la Mort*, mendiants (détail), milieu du XIV^e siècle, Museo dell'Opera del Duomo (Florence, Italie).

⁵³ KLEMETTILÄ H., *Epitomes of Evil. Representation of Executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages*, Turnhout, 2006, p. 171. et SHAHAR S., « Old Age in the High and Late Middle Ages: Image, Expectation and Status », JOHNSON P. et THANE P., éd., *Old Age from Antiquity to Post-Modernity*, Londres, 1998, p. 44.

⁵⁴ MINOIS G., « Chapitre VIII. XIV^e-XV^e siècles : l'affirmation du vieillard », *Histoire de la vieillesse en Occident. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, 1987, p. 287-338.

⁵⁵ Pour une étude de cas plus développée sur le sujet, voir celle réalisée par David Herlihy sur Florence : HERLIHY D., « Vieillir au Quattrocento », *Annales*, 24, 6, 1969, p. 1338-1352.

notamment les individus les plus jeunes. La convergence de ces facteurs met ainsi en avant la population la plus âgée qui a pu résister à ces difficultés. Comme le remarque Georges Minois⁵⁶, ce phénomène s'exprime dans l'iconographie, comme en littérature⁵⁷, avec le développement à la période médiévale, de la figure du « père-patriarche » : l'homme âgé est très présent dans l'iconographie car cela reflète une réalité contemporaine des enlumineurs, celle de l'homme âgé qui travaille encore dans les champs. Au travers de l'exemple des *Très Riches Heures du duc de Berry*, l'auteur fait référence à l'œuvre des frères Limbourg (vers 1413) dans laquelle la majorité des hommes ont des traits vieillissants et une barbe ce qui contraste avec le travail de Jean Colombe (1485-1489) dans lequel la figure du vieillard est moins présente⁵⁸. Plus rarement dans ce contexte, du fait du port très courant d'un couvre-chef, la distinction des vieillards peut se faire de manière capillaire. Dans l'une des miniatures d'un manuscrit regroupant les comédies de Térence [Annexe 1.2]⁵⁹, un paysan est représenté sous les traits d'un vieillard. Son visage marqué par les rides est encadré par une barbe et des cheveux gris. Il présente l'un des premiers signes de la calvitie, à savoir la disparition des cheveux de chaque côté du crâne. Il serait intéressant d'étudier le développement de la calvitie dans les représentations du vieillard afin de déterminer s'il nous renseigne sur l'âge, ou du moins la tranche d'âge, des personnages représentés. Néanmoins, aucune recherche à ce jour n'a porté sur le sujet⁶⁰.

Ce même type de « père-patriarche » se développe dans les portraits. Ce genre, quelque peu délaissé par les artistes du début du Moyen Âge, connaît un regain d'intérêt dans le courant du XIV^e siècle, comme l'illustre le célèbre exemple du *Portrait de Jean II le Bon* réalisé vers 1350 [Annexe 1.3]⁶¹. Au sein de ce genre, l'homme chauve ou dégarni prend ainsi une place significative et le portrait du vieillard s'individualise⁶². Lorsque Domenico Ghirlandaio représente le *Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon* [Annexe 1.4]⁶³, il marque bien cette distinction des âges par la chevelure, entre celle du vieillard, grisonnante et laissant place à un crâne dégarni, et celle du garçon, d'un blond foisonnant. La calvitie est ici accompagnée des signes laissés par les années : des rides, une verrue sur le front ou encore un nez imposant et

⁵⁶ MINOIS G., *Histoire de la vieillesse en Occident. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, 1987, p. 336-337.

⁵⁷ VIGNERON F., « Eustache Deschamps et la calvitie en hiver », BOULOUMIÉ A., éd., *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, 21, Rennes, 2016, p. 71-88.

⁵⁸ MINOIS G., *Histoire de la vieillesse en Occident. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, 1987, p. 297-298.

⁵⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France (Arsenal), Ms-664 réserve, folio 90r, *Comœdiae*, France (Paris), vers 1411.

⁶⁰ De plus, le corpus étudié n'est pas d'une ampleur suffisante pour présenter des observations préliminaires.

⁶¹ *Portrait de Jean II le Bon*, vers 1350, Musée du Louvre (Paris, France).

⁶² MINOIS G., *Histoire de la vieillesse en Occident. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, 1987, p. 336-337.

⁶³ Domenico Ghirlandaio, *Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon*, 1490, Musée du Louvre (Paris, France).

déformé par la maladie. Mais cette dégradation du corps et notamment du visage n'est pas dévalorisée ici. L'œuvre illustrant une relation d'affection entre les deux individus, elle montre leur respect et leurs sentiments réciproques. La vieillesse n'est donc pas associée dans ce contexte à une connotation dénigrante et s'inscrit dans une dynamique de mise en valeur. Ainsi, comme le décrit Shulamith Shahar⁶⁴, les représentations de la vieillesse se divisent en deux catégories : les unes illustrent un déclin de l'individu et les autres marquent l'atteinte d'une certaine sagesse. Par exemple, lorsque Giovanni Gioviano Pontano se fait représenter par Adriano Fiorentino, il est au sommet de sa gloire. À la fois homme politique et homme de lettres, il termine sa carrière en tant que chancelier d'Alphonse II d'Aragon à Naples et est l'un des auteurs les plus prolifiques de son siècle. Il demande alors à Fiorentino de le représenter sur une médaille en 1488. Ce portrait va être réutilisé pour la réalisation d'un haut-relief en marbre et d'un buste en bronze [Annexe 1.5]⁶⁵. Sur ce buste, il est représenté en costume romain surmontant la base gravée d'une inscription latine en lettres capitales. Son visage est marqué par des rides creusées au niveau des yeux et du front surmonté d'un crâne totalement dégarni dans sa partie supérieure. Ce type de portrait rappelle notamment ceux réalisés par les hauts dignitaires de la Rome antique lors de leur carrière publique, le *cursus honorum*. Les marques de l'âge étaient alors synonymes de sagesse, de raison ou encore de tempérance permettant une bonne gouvernance. L'influence de ce type de portraits ne semble pas discutable ici, du fait de la réalisation par un artiste florentin du XV^e siècle empreint de la culture antique réappropriée par les artistes de la Renaissance italienne. De manière plus générale, la question de l'influence antique peut ainsi se poser pour les représentations des vieillards dans l'art tardo-médiéval, entre gothique finissant et développement de l'humanisme imprégné de culture classique. Pour ces portraits, comme pour ceux de l'époque romaine, les notions de « réalisme » ou de symbolisme peuvent être mises en doute. De plus, cette comparaison entre les œuvres des deux époques met en lumière un schéma social commun où le vieillard, par sa carrière a pu concentrer davantage d'autorité et de pouvoir afin d'atteindre une meilleure position sociale. C'est ce que note Georges Minois lorsqu'il mentionne le nombre élevé d'hommes politiques, clercs ou artistes ayant atteint un âge avancé à la fin du Moyen Âge⁶⁶. Ainsi sans pour autant conclure à

⁶⁴ SHAHAR S., *Growing Old in the Middle Ages*. « Winter Clothes Us in Shadow and Pain », Londres, 1997, p. 4.

⁶⁵ Médaille : Adriano Fiorentino, *Giovanni Gioviano Pontano*, 1488, National Gallery of Art (Washington, États-Unis). ; marbre : Adriano Fiorentino, *Giovanni Gioviano Pontano*, 1488-1496, Metropolitan Museum of Art (New York, États-Unis). ; buste : Adriano Fiorentino, *Giovanni Gioviano Pontano*, 1488-1496, Museo di Sant'Agostino (Gênes, Italie).

⁶⁶ MINOIS G., *Histoire de la vieillesse en Occident. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, 1987, p. 328-330.

l'existence d'une influence directe entre les portraits d'hommes âgés de ces deux périodes, ils affirment tous une même intention de mettre en avant la réussite sociale de leurs modèles.

La calvitie est ainsi considérée comme l'un des attributs de la représentation du vieillard, qu'il soit dénigré par la société du fait de sa dépendance ou qu'il soit valorisé pour sa sagesse et son savoir. Le motif n'est alors pas spécifiquement porteur d'une signification qui influe sur la connotation de l'image mais identifie surtout l'âge avancé du personnage.

La calvitie, marqueur d'un âge et du temps

Du fait de cette association à la figure du vieillard, le motif de la calvitie peut devenir la marque signifiante de la représentation de la vieillesse, de l'âge avancé, du temps écoulé.

À la fin du Moyen Âge, l'un des thèmes iconographiques les plus diffusés dans lequel le motif de la calvitie est présent est celui des Rois mages⁶⁷. Ce dernier est particulièrement répandu dans le Saint-Empire et les régions voisines de Cologne depuis le transfert de leurs reliques dans la cité, en provenance de Milan en 1164. L'importance européenne de la dévotion et des pèlerinages pour les « trois rois de Cologne » fait la richesse de la ville et favorise également le développement de la tradition autour de ces trois figures associées aux noms de Melchior, Gaspard et Balthazar. Seulement présentés dans les Évangiles comme des « mages venus d'Orient »⁶⁸, ils sont principalement représentés en rois perses jusqu'aux alentours de l'an mil⁶⁹. L'individualisation des trois personnages est rare jusqu'au Moyen Âge central. Le cas de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne (VI^e siècle) où des barbes différentes marquent la différence d'âge des trois personnages est l'une des exceptions [Annexe 1.6]⁷⁰. Cette distinction d'âge se généralise à partir du XII^e siècle. Certains chercheurs la font même remonter au VIII^e siècle⁷¹. Ainsi, au XIV^e et XV^e siècle, la différence d'âge fait partie des conventions de représentation des Rois mages et se retrouve par exemple chez Gentile da Fabriano

⁶⁷ Mt 2, 1-12. Dans l'ensemble de notre étude, les citations bibliques sont issues de *Bible*, École biblique et archéologique française, éd. et trad., *La Bible de Jérusalem*, Paris, 2000.

⁶⁸ Mt 2, 1.

⁶⁹ VEYSSIERE G., « Pérennité et évolution d'un thème : L'Adoration des Rois mages », FOIS-KASHEL G. et WILLIAMS-WANQUET E., éd., *La répétition*, Saint-Denis-de-La-Réunion, 2006, p. 72.

⁷⁰ *Adoration des Mages*, VI^e siècle, Basilica di Sant'Apollinare Nuovo (Ravenne, Italie).

⁷¹ KAPLAN P. H. D., *The Rise of the Black Magus in Western Art*, Ann Arbor, 1985, p. 21.

[Annexe 1.7]⁷². À la tête d'un cortège, les trois mages sont accueillis par la Vierge, l'Enfant et Joseph. Richement vêtus, chacun porte un des cadeaux décrits dans les Évangiles⁷³. Leur distinction, comme à Ravenne, s'exprime par leur barbe, une longue pour le plus ancien, une naissante pour l'homme mature et aucune pour le plus jeune. Le plus ancien, généralement associé à la figure de Melchior, est le seul à avoir retiré sa couronne, ce qui met l'accent sur sa calvitie. Ce geste est d'ailleurs repris dans de nombreuses représentations comme celle de l'*Apocalypse des Cloisters* [Annexe 1.8]⁷⁴. Cette particularité physique permet alors le contact direct de la main de Jésus avec le crâne nu du mage pour sa bénédiction. Lorsque cette distinction par la barbe n'est pas utilisée, la différenciation capillaire seule peut la remplacer et prendre en charge la signification de l'âge. Dans l'*Adoration des Mages* de Dieric Bouts [Annexe 1.9]⁷⁵, seul le deuxième mage porte une barbe. Les chevelures abondantes du deuxième et du troisième s'opposent alors à celle du premier, grisonnante et éparse sur le haut du front. Ainsi, à la fin du Moyen Âge, les Rois mages illustrent la pensée médiévale de la division des âges de la vie en trois périodes : la jeunesse, la maturité et, ce qui nous intéresse ici, la vieillesse⁷⁶.

Cette distinction n'est néanmoins pas seulement une spécificité de ce thème religieux et reflète une pensée plus complexe issue de l'Antiquité et ayant une grande notoriété durant la période médiévale. En effet, la division des âges de la vie est liée à une conception cosmologique antique dans laquelle l'histoire se divise en périodes marquées par des évolutions, les âges du monde. Cette idée est reprise par les auteurs chrétiens, notamment saint Paul, qui définit quatre périodes : l'âge de la loi naturelle, l'âge de la loi mosaïque, l'âge de la grâce et l'âge de la gloire⁷⁷. En tant que création divine, la vie humaine répond également à ce système de partition que les auteurs antiques et médiévaux vont tenter de décrypter en élaborant des systèmes à trois, quatre, sept et jusqu'à douze périodes⁷⁸. Ces divisions se reflètent iconographiquement par des personnifications majoritairement masculines ayant des attributs et des traits physiques variés,

⁷² Gentile da Fabriano, *Adoration des Mages*, 1423, Galleria degli Uffizi (Florence, Italie).

⁷³ Mt 2, 11.

⁷⁴ New York, Metropolitan Museum of Art, ms. 68.174, folio 2r, *The Cloisters Apocalypse, Adoration des Mages*, France, vers 1330.

⁷⁵ Dieric Bouts, *Adoration des Mages*, vers 1465, Alte Pinakothek (Munich, Allemagne).

⁷⁶ Cette division s'accompagne au XV^e siècle d'une association des Rois mages avec les continents avec notamment l'apparition du mage d'origine africaine : KAPLAN P. H. D., *The Rise of the Black Magus in Western Art*, Ann Arbor, 1985.

⁷⁷ ARCHAMBAULT P., « The Ages of Man and the Ages of the World. A Study of Two Traditions », *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 12, 3-4, 1966, p. 200-201.

⁷⁸ Pour une étude complète sur le sujet : SEARS E., *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton, 1986.

marqueurs de leurs différences d'âges, notamment la longueur et la couleur des cheveux. Selon Elizabeth Sears, la division en sept âges est dominante à la fin du Moyen Âge⁷⁹. Elle est ainsi présente sur le pavement de la cathédrale de Sienne [Annexe 1.10]⁸⁰. La composition s'organise autour de six octogones entourant un carré sur la pointe, chacun illustrant un âge, respectivement l'*infantia*, la *pueritia*, l'*adolescencia*, la *iuventus*, la *virilitas*, la *senectus* et la *decrepitas* au centre. Cette dernière est représentée par un personnage masculin chauve. Il est le seul à ne pas porter de couvre-chef. Courbé, il se maintient sur une paire de béquilles et se dirige vers un sarcophage à strigiles à l'antique ; l'homme s'avance vers sa mort. La réalisation de ce pavement au sein d'une église évoque le cycle de la vie dans la perspective du salut mais a également une connotation plus prosaïque, liée à la symbolique des nombres. Dans le christianisme, le chiffre sept renvoie aux sept jours de la semaine ou encore aux sept offices de la journée⁸¹. La *decrepitas* ou la fin de la vie est ainsi lié aux complies, le dernier office marquant la fin de la journée. De la même manière, cette comparaison se retrouve dans les systèmes à quatre divisions. Par exemple, Dante (1265-1321) définit quatre âges de l'homme dans *Il convivio* (1304-1307) : l'*adolescenza* jusqu'à vingt-cinq ans, la *gioventute* de vingt-cinq à quarante-cinq ans, la *senettute* de quarante-cinq à soixante-dix ans et le *seno* à partir de soixante-dix ans. Chacun de ces âges s'inscrit dans un parallèle avec les heures canoniales : jusqu'à tierce, de tierce à none, de none aux vêpres et à partir des vêpres⁸². Un autre de ces cycles à quatre âges est représenté pour illustrer *Le régime du corps* (1256) d'Aldebrandin de Sienne (mort en 1296/1299) [Annexe 1.11]⁸³. Dans cette miniature du XV^e siècle, l'iconographie du plus âgé est similaire à celle utilisée pour représenter la *decrepitas* : la paire de béquilles, le dos courbé et la calvitie.

Devenue personnification de l'âge avancé, la figure du vieillard prend place également dans des systèmes symboliques en lien avec les cycles naturels, astronomiques et astrologiques. Elle s'insère dans les systèmes à quatre âges liés aux quatre saisons, dans lesquels le vieillard est

⁷⁹ SEARS E., *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton, 1986, p. 134.

⁸⁰ Antonio Federighi, *Sept âges de l'homme*, pavement (détail), 1476 (copie par Leopoldo Maccari et Giuseppe Radicchi d'après les cartons d'Alessandro Franchi, 1871), Duomo (Sienne, Italie) : CACIORGNA M., « Lo "spazzo" di fronte alla Cappella del Voto. Il pavimento del Duomo di Siena da Antonio Federighi a Carlo Amidei e ad Alessandro Franchi: le *Sette età dell'uomo*, la *Religione* e le *Virtù teologali* », *Bulletino Senese di Storia Patria*, 121, 2014, p. 131-156.

⁸¹ Les sept offices de la journée ou heures canoniales sont les matines, les laudes, prime, tierce, sexte, none, les vêpres et les complies.

⁸² SEARS E., *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton, 1986, p. 103-104.

⁸³ Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, ms. Reg. lat. 1256, folio 42v, XV^e siècle.

associé à l'hiver. Il en est de même pour les systèmes à douze âges et les mois de l'année⁸⁴. Mais elle peut aussi être présente dans des systèmes plus complexes. Il en est ainsi pour le schéma d'un des rouleaux de parchemin de la Bibliothèque nationale de France du XIV^e siècle [Annexe 1.12]⁸⁵. Ce dernier associe les quatre âges dont celui qui est considéré comme le dernier âge ici, le *senectus*. Courbé, il s'appuie sur une canne et a le crâne dégarni. Il est associé à l'un des quatre éléments, la terre ; l'un des sept jours de la semaine couplé à une planète, le samedi et Saturne ; un déséquilibre humoral, la mélancolie ; ou encore trois signes du zodiaque, le Lion, le Capricorne et la Vierge, dont le dernier semble chauve. Par ces associations intellectuelles complexes, l'iconographie de ces différentes allégories s'est confondue. Ainsi, Saturne peut être représenté avec de la calvitie. C'est le cas dans un manuscrit du XV^e siècle conservé à la Bibliothèque vaticane [Annexe 1.13]⁸⁶. Au sein d'un schéma astrologique, Saturne est un personnage masculin en tunique dont le crâne se dégarnit. Il est représenté en paysan comme le montre l'un de ses attributs, la faucille.

Par son association avec la vieillesse et la fin de la vie, le motif de la calvitie finit par être utilisé comme attribut de l'allégorie du temps. Du fait de la confusion antique entre Saturne et Chronos, leur iconographie est proche⁸⁷. Ce lien se retrouve ainsi dans l'œuvre de Pétrarque et notamment dans le poème allégorique *Trionfi*, terminé en 1374. Divisé en six parties, il décrit une série de triomphes qui se succèdent, chacun surpassant le précédent : l'Amour, la Chasteté, la Mort, la Renommée, le Temps et l'Éternité. Généralement identifié au soleil, le Temps est ici dépeint comme un vieillard. En 1480-1490, c'est ainsi que Francesco Rosselli le représente lors de la réalisation de gravures illustratives de l'œuvre de Pétrarque [Annexe 1.14]⁸⁸. Les attributs de la vieillesse sont tous présents : la calvitie, la barbe, le dos courbé et la paire de béquilles. Ils sont accompagnés d'attributs allégoriques que sont les ailes, les sabliers et le char tiré par des cerfs.

⁸⁴ D'APUZZO M. G., *I segni del tempo. Metamorfosi della vecchiaia nell'arte dell'Occidente*, Bologne, 2006, p. 139.

⁸⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France (Arsenal), ms. 1234, schéma tétradique (détail), France, XIV^e siècle.

⁸⁶ Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, ms. Urb. lat. 1398, folio 11r, XV^e siècle.

⁸⁷ D'APUZZO M. G., *I segni del tempo. Metamorfosi della vecchiaia nell'arte dell'Occidente*, Bologne, 2006, p. 161-171.

⁸⁸ Francesco Rosselli, *Triomphe du Temps*, 1480-1490, British Museum (Londres, Royaume-Uni).

L'annonce de la mort

Au-delà de marquer une période de la vie ou d'être associée à la personnification du temps, la calvitie est avant tout annonciatrice d'une dégradation physiologique et physique qui mène à la mort.

Comme nous avons pu le voir précédemment, la mort est d'autant plus présente aux XIV^e et XV^e siècles par rapport aux périodes précédentes du fait d'un contexte d'instabilités. Les grandes épidémies de peste, les conflits de la guerre de Cent Ans ou les soulèvements populaires et les épisodes de famine marquent ces deux derniers siècles du Moyen Âge européen. Néanmoins, il serait réducteur d'en faire les seuls responsables du développement du thème de la mort dans l'art à cette époque, qui a pu être perçu comme le signe d'un certain déclin⁸⁹. En effet, ces deux siècles sont aussi marqués par un contexte culturel et religieux qui donne une place nouvelle à la mort⁹⁰ et qui s'exprime en particulier dans l'*Ars moriendi*, une littérature discutant de l'« art de mourir » au XV^e siècle⁹¹.

Tout comme en littérature, l'art de la fin du Moyen Âge est marqué par le thème macabre. Ce dernier se développe notamment dans la représentation des morts. Le Maître du Livre de Raison peint ainsi vers 1457 un couple mort, *Les amants trépassés* [Annexe 1.15]⁹². Dévorés par de nombreux animaux, leurs corps sont d'une maigreur extrême. Leurs cheveux ont quasiment disparu. Ils ont même été remplacés par un serpent chez le personnage féminin. La représentation des morts reprend ainsi les conventions de représentation de la vieille poussée à l'extrême. La perte de cheveux s'accompagne de la perte des dents, des vêtements remplacés par le linceul et de la chair elle-même. La mort s'illustre par une perte progressive mais totale de son corps, y compris des cheveux. Cette caractéristique se retrouve d'ailleurs dans certaines représentations de Lazare au moment de sa résurrection [Annexe 1.16]⁹³.

⁸⁹ HUIZINGA J., *Le déclin du Moyen Âge*, Paris, 1932.

⁹⁰ RAPP F., « La réforme religieuse et la méditation de la mort à la fin du Moyen Âge », *La mort au Moyen Âge* [Actes du 6^e colloque organisé par l'Association des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Palais universitaire, Strasbourg, 1975], Strasbourg, 1977, p. 53-66.

⁹¹ TENENTI A., « Ars moriendi. Quelques notes sur le problème de la mort à la fin du XV^e siècle », *Annales*, 6, 4, 1951, p. 433-446. et RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 2, 2, Paris, 1957, p. 655-657.

⁹² Maître du Livre de Raison, *Les amants trépassés*, vers 1457, Musée de l'Œuvre Notre-Dame (Strasbourg, France).

⁹³ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M.854, folio 154v, *Heures de l'infant Don Alfonso de Castille, Résurrection de Lazare*, Espagne, 1465-1480.

De manière plus précoce, la représentation des morts est surtout marquée par l'apparition d'un nouveau type sculptural dans l'art funéraire, celui du transi. Tout comme le gisant, le transi prend la forme d'un personnage couché. Cependant, même si cela n'empêche pas une cohabitation au sein d'un même tombeau, il s'oppose au gisant par sa manière de représenter le défunt : le gisant le montre endormi, calme et serein, en attente de la résurrection alors que le transi affiche l'état réel de son corps en décomposition⁹⁴. Ce type de sculpture connaît un essor important dès les dernières années du XIV^e siècle dans le contexte royal et parisien⁹⁵. L'un des plus célèbres est le *Transi du cardinal Jean de La Grange* (mort en 1402) réalisé en 1403 [Annexe 1.17]⁹⁶. Tout comme les *Amants trépassés*, le corps du cardinal est nu et seulement partiellement recouvert par un linceul. Son corps décharné et anguleux laisse apparaître les os et les tendons du défunt. Pourtant, un seul élément reste intact, sa chevelure. Encore foisonnante, elle présente des boucles régulières, creusées au trépan, qui contrastent avec le reste du corps. Malgré les dégradations qu'a pu subir l'œuvre, il semble que le visage soit également marqué par la vieillesse voire la mort. Ainsi, se pose la question de l'état de la chevelure. Est-ce une œuvre reprenant les caractéristiques physiques du cardinal qui pouvait conserver cette chevelure au moment de sa mort ? Est-ce une convention de représentation ? Ce maintien d'une chevelure a-t-il donc une symbolique particulière ? D'autres transis présentent également cette caractéristique capillaire comme le montre le *Transi de Guillaume de Harcigny* (mort en 1393) [Annexe 1.18]⁹⁷. Avec un corps représenté de manière similaire à celui du cardinal, le médecin français arbore de longs cheveux ondulés. Pour le cas du *Transi de Guillaume Lefranchois* (mort en 1446) [Annexe 1.19]⁹⁸, malgré l'état de dégradation avancée des chairs de la tête et l'omniprésence du motif du crâne, la chevelure est une fois de plus présente. Une hypothèse plausible est la volonté d'établir par le motif capillaire une distinction entre la représentation d'un individu mort et la représentation de la mort en tant que symbole.

Cette représentation de la mort se développe tout d'abord dans la littérature et notamment à travers le récit du *Dit des trois Morts et des trois Vifs* qui apparaît dès le XIII^e siècle : trois jeunes personnages, en général des nobles, rencontrent trois morts, de la même condition sociale qu'eux, qui leur rappellent que leur situation n'est que temporaire et qu'ils les rejoindront dans la

⁹⁴ CHIHAI P., *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Âge*, Madrid, 1988, p. 7 et 29.

⁹⁵ BARON F., « Le médecin, les prélats et la mort. L'apparition du transi dans la sculpture française à la fin du Moyen Âge », *Cahiers archéologiques*, 51, 2006, p. 125-158.

⁹⁶ *Transi du cardinal Jean de La Grange*, 1403, Musée du Petit Palais (Avignon, France).

⁹⁷ *Transi de Guillaume de Harcigny*, 1394, Musée d'art et d'archéologie (Laon, France).

⁹⁸ *Transi de Guillaume Lefranchois*, milieu du XV^e siècle, Musée des Beaux-Arts (Arras, France).

mort. Cette scène est, par exemple, représentée dans un bréviaire à l'usage de Besançon de la fin du XV^e siècle [Annexe 1.20]⁹⁹. Face aux personnages du pape portant la tiare pontificale et des deux notables effrayés, trois figures de la mort sont représentées squelettiques et noires. Ces mêmes figures se retrouvent dans les représentations d'un autre thème populaire du XV^e siècle, celui de la danse macabre dont le prototype semble être la fresque du cimetière des Saints-Innocents à Paris, réalisée en 1424¹⁰⁰. Véritable miroir de la société médiévale, elle associe dans un dialogue avec la mort chaque représentant d'une catégorie sociale, du pape au paysan en passant par le chevalier et le moine. Les couples qu'ils forment sont ainsi représentés les uns aux côtés des autres pour former une danse. Deux de ces couples sont par exemple la mort accompagnant le cardinal et le roi [Annexe 1.21]¹⁰¹. Ces derniers sont identifiables grâce à leurs vêtements et particulièrement à leur couvre-chef, le *galero* pour l'un et la couronne pour l'autre. Le cardinal est accompagné de la mort reprenant l'iconographie de la faucheuse avec une toge et une grande flèche à la place de la faux. Le roi, quant à lui, est suivi par un mort totalement nu et décharné, sans nez, qui reprend le type de la camarde. Ces deux personnages macabres entraînent les deux vivants dans la danse de la mort. Très populaire en France et dans le nord de l'Europe, la danse macabre ne connaît pas le même engouement en Italie où le thème est remplacé par celui du *Triomphe de la mort* comme l'a représenté Lorenzo Costa l'Ancien à la fin du XV^e siècle [Annexe 1.22]¹⁰². Néanmoins, la Mort y est représentée selon le même type de la faucheuse.

Dans ces trois thèmes, les morts sont totalement décharnés mais également chauves et imberbes. Ainsi, le cheveu est, dans ce contexte, un symbole de vie et son absence, un symbole de mort. Avec la vieillesse, la perte de cheveux indique la diminution de la santé physique et mentale. La mort, par définition en opposition avec la notion de vie, est représentée par le motif de l'absence totale de cheveux. En outre, l'énergie de l'allégorie de la mort dans la danse macabre ne semble pas interférer avec cette affirmation. De fait, ces personnages ne sont plus vivants même s'ils peuvent exprimer une certaine vitalité qui se développe au sein de la danse et s'illustre par leurs gestes cherchant à attirer les vivants dans le mouvement.

Dans ce cas, la présence de cheveux dans les représentations des défunts en transi peut prendre sens : à l'instar du gisant, le défunt représenté et ce, malgré la dégradation de son corps,

⁹⁹ Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 69, p. 126, *Dit des trois Morts et des trois Vifs*, France (nord-ouest), avant 1498.

¹⁰⁰ La danse macabre du cimetière des Saints-Innocents a aujourd'hui disparu mais les gravures réalisées par Guy Marchant en 1485 nous permettent d'en conserver une trace.

¹⁰¹ Guy Marchant, *La danse macabre, Le cardinal et le roi*, France, 1485.

¹⁰² Lorenzo Costa l'Ancien, *Triomphe de la Mort*, fin du XV^e siècle, Basilica San Giacomo Maggiore (Bologne, Italie).

attend la vie éternelle ; le transi et le gisant ne sont que deux faces d'une même pièce qu'est l'homme. La perte totale de cheveux illustrerait la perte totale de l'espérance du salut, notion clé de la pensée chrétienne. D'ailleurs, d'un point de vue physiologique, les cheveux d'un individu continuent à pousser même après sa mort. C'est sans doute une observation qu'ont pu faire les hommes de la fin du Moyen Âge qui ont associé à ce phénomène une symbolique spirituelle.

En outre, la connotation donnée à la chevelure et à son absence se définit au sein de la représentation de la tête. Celle-ci prend généralement la forme d'un crâne dans l'art funèbre et macabre. L'os est alors totalement débarrassé de la chair qui le recouvre. Il en est de même pour la peau, qui peut rester présente dans la représentation de la camarde et des autres figures allégoriques de la mort, mais aussi pour toutes traces de pilosité et donc de cheveux. Le crâne, lorsqu'il est iconographiquement isolé, est ainsi privé de tout lien avec le vivant et son cycle temporel de création et de disparition. Décharné et imberbe, il est déconnecté de la matière vivante du corps. Il devient un symbole essentialisant la notion de mort. Il en est ainsi dans un livre d'heures à l'usage d'Amiens réalisé à la fin du XV^e siècle [Annexe 1.23]¹⁰³. Dans l'angle d'un folio dont le sujet principal est un médecin examinant une fiole d'urine, un crâne est représenté sur un fond noir accompagné de motifs végétaux et de l'inscription « MORIR COVIENT ». Le crâne est un rappel de la fragilité de la vie du fidèle lisant quotidiennement son livre d'heures, un *memento mori* dont la popularité marque la production artistique de la Renaissance européenne.

De plus, le motif du crâne est déjà très présent dans l'iconographie tardo-médiévale et notamment au sein des représentations de la Crucifixion. Cet épisode de la Passion a lieu sur une colline à la périphérie de la cité antique de Jérusalem, le Calvaire ou Golgotha, une translittération de l'hébreu traduit par *calvarium* en latin, soit « le mont du crâne »¹⁰⁴. D'ailleurs, l'exégèse a permis d'établir de nombreux liens entre le Calvaire et la notion de calvitie, comme le montre un commentaire de Liudolf de Saxe (IX^e siècle) :

« Le mot *Calvaria* signifie le crâne, privé de cheveux et de peau. »¹⁰⁵.

Le Golgotha peut lui-même être défini comme un signe de la mort, un mont privé de vie, c'est-à-dire de sa végétation, un mont chauve. D'après la tradition, le Golgotha est également le lieu de

¹⁰³ Abbeville, Bibliothèque municipale, ms. 16, folio 20v, livre d'heures à l'usage d'Amiens, *Crâne*, France (nord), fin du XV^e siècle.

¹⁰⁴ MERBACK M. B., *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, 1999, p. 48.

¹⁰⁵ « Est autem calvaria testa capitis, pilis et pelle denudata. » MARROW J. H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Courtrai, 1979, p. 70.

sépulture du premier homme, Adam. Le crâne est ainsi souvent représenté au pied de la Croix lors de la Passion. Cette présence s'explique selon les mots de Wilhelm Staude : avec le sang versé lors de la Crucifixion, « le péché entré dans le monde par la faute du premier Adam fut lavé grâce au sacrifice du second Adam qui est le Christ. »¹⁰⁶. L'auteur décrit notamment la *Crucifixion* du Maître de Verucchio [Annexe 1.24]¹⁰⁷. Elle montre l'opposition entre la tête d'Adam et la tête du Christ, l'une décharnée et chauve, en lien avec la mort et l'autre, incarnée et présentant une longue chevelure blonde, en lien avec la vie. Ici, l'opposition est d'autant plus frappante qu'elle est renforcée par un jeu de miroir créé grâce au retournement du crâne d'Adam. Ce dernier se transforme alors en calice accueillant le sang du Christ qui parachève ainsi la mission salvatrice qui lui a été confiée. Ainsi, de manière indirecte, par la symbolique du crâne, l'absence de cheveux participe à illustrer ce dualisme entre la vie et la mort.

La calvitie est un motif omniprésent dans l'univers visuel de la vieillesse et de la représentation du vieillard. Elle participe à exprimer l'ambivalence qui est associée à cette période de la vie dans la pensée tardo-médiévale. Elle reprend d'ailleurs la connotation déjà attribuée à la chevelure blanche à cette période, perçue comme « un drapeau que la mort aurait planté sur une tête »¹⁰⁸. Son insertion comme motif dans les représentations des morts et de la mort en fait un phénomène physiologique à éviter ou à empêcher.

¹⁰⁶ STAUDE W., « Le crâne-calice au pied de la Croix », *La Revue des Arts*, 2, 1954, p. 141.

¹⁰⁷ Maître de Verucchio, *Crucifixion*, 1330-1340, Kunsthau (Zurich, Suisse).

¹⁰⁸ MOULINIER-BROGI L., « Soins du corps à la cour de France au tournant du XIV^e siècle », LANÖE C., éd., *Culture de cour, cultures du corps (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, 2011, p. 40. Expression de Bernard de Gordon reprise par Guy de Chauliac, *Inventarium sive Chirurgia magna*, McVAUGH M. et OGDEN S., éd., *Inventarium sive Chirurgia magna*, Cologne, Leyde, New York, 1997, p. 316. : « canities est mala et suspecta, nam videtur quod mors capiti vexillum suum applicuerit, ut ait Gordonius. ».

B. Penser et soigner la perte de cheveux

Pour contrer la perte des cheveux, l'homme médiéval va tenter de décrypter les causes et le fonctionnement de ce phénomène afin de le contrôler et lutter contre sa conséquence, la tête chauve.

Le cheveu dans la pensée médiévale

Dans la pensée médiévale, la tête ou le chef est la partie supérieure du corps dans laquelle siège l'intellect mais aussi l'âme¹⁰⁹. Elle a donc un rôle primordial dans la symbolique de cette période. Elle détermine le fonctionnement et les actions du reste du corps. Cette prééminence se retrouve également au sein de la symbolique religieuse dans laquelle les fidèles chrétiens, c'est-à-dire l'Église, forment un corps rassemblé autour d'une tête, le Christ. En tant qu'éléments de cette tête, les cheveux participent à cette symbolique forte. Ils ont ainsi une place particulière dans la pensée médicale médiévale.

Développée notamment grâce aux écrits de Galien, Hippocrate ou encore Aristote et grâce à la redécouverte de nombreux textes antiques en Europe occidentale par l'intermédiaire islamique¹¹⁰, la médecine se développe dans les universités aux XII^e et XIII^e siècles. Un corpus théorique se fixe à cette période avec comme éléments centraux les textes de Galien, *Tegni* et *Microtegni*. L'auteur y définit une classification des différents organes selon leurs capacités et leur importance dans le fonctionnement du corps. Dans cette classification, les cheveux, à l'instar des ongles¹¹¹, n'ont pas leur place. Celle-ci est ensuite interrogée par de nombreux auteurs médiévaux comme Taddeo Alderotti à la fin du XIII^e siècle ou Pietro Torrigiani au début du XIV^e siècle qui souhaitent en faire un organe à part entière. Les cheveux sont ainsi, par la suite, cités par les manuels médicaux, dans les sections portant sur la tête, en lien avec la

¹⁰⁹ BOUCHET A. et MASSON J. L., « Les localisations anatomiques de l'âme au cours des siècles », *Histoire des Sciences médicales*, 14, 1, 1980, p. 95-106.

¹¹⁰ SALMON F. et CABRÉ M., "Health and Hygiene in the Medical Traditions", MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 91.

¹¹¹ Les cheveux et les ongles présentent des propriétés physiologiques proches.

recherche de diagnostic ou la cosmétique et le soin du corps. Ils peuvent également être considérés et inclus dans un propos plus général sur la pilosité¹¹².

La chevelure intègre ainsi la pensée médicale se développant autour de la notion d'humorisme¹¹³ qui est la théorie médiévale dominante. Reprenant le discours antique, le corps est perçu comme un microcosme fonctionnant de manière similaire au macrocosme qu'est la Création, fondée sur les quatre éléments. À cet ensemble répondent quatre fluides dont l'équilibre détermine le bon fonctionnement du corps : le feu (chaud et sec) est associé à la production de bile jaune, l'eau (froide et humide) au phlegme, la terre (froide et sèche) à la bile noire et l'air (chaud et humide) au sang¹¹⁴. Dans le corps, la présence de chaleur provoque l'apparition de vapeurs qui s'échappent à travers les pores de la peau et engendrent la création de poils¹¹⁵. Ayant une physiologie définie comme plus chaude et plus sèche que celle de la femme, l'homme a une pilosité plus importante. Pour reprendre les termes utilisés par Luke Demaitre, la tête est « une cheminée pour le corps entier »¹¹⁶ : le haut du crâne est un lieu important d'accumulation de vapeurs du fait de leur comportement ascendant dans le corps. Ce phénomène expliquerait la concentration pileuse sur la partie supérieure de la tête. La disparition de la chevelure, c'est-à-dire l'apparition de la calvitie, indique ainsi une perturbation dans le processus qui est alors identifiée comme un déséquilibre des humeurs. Lors du vieillissement de l'homme, le corps se refroidit et favorise le développement de phlegme, ce qui a pour conséquence la diminution de la pilosité et l'émergence de la calvitie. Cette dernière peut également intervenir lors d'une maladie qui s'exprime au travers de la perturbation de l'équilibre humoral par des facteurs externes. La perte des cheveux est ainsi considérée comme un symptôme dont la cause doit être étudiée afin de retrouver l'équilibre des humeurs. Elle est ainsi représentée dans un manuel de médecine du début du XIV^e siècle [Annexe 1.25]¹¹⁷. Sur les quarante-huit vignettes du manuscrit illustrant des scènes de consultation entre médecin et patient, quatre illustrent des symptômes. L'avant-dernière vignette du folio 50v montre un homme se présentant devant le médecin et lui indiquant le haut de son crâne dégarni. Contrairement à la représentation des

¹¹² DEMAITRE L. E., *Medieval Medicine. The Art of Healing, from Head to Toe*, Santa Barbara, 2013, p. 113-114.

¹¹³ Pour une synthèse sur le sujet depuis l'Antiquité : NUTTON V., « Humorism », *Companion Encyclopedia of the History of Medicine*, 1, Londres, 1993, p. 281-291.

¹¹⁴ GILCHRIST R., *Medieval Life. Archaeology and the Life Course*, Woodbridge, 2012, p. 32.

¹¹⁵ Pour les autres fonctions des cheveux : Henri de Mondeville, *Chirurgia*, BOS A., éd. et trad., *La Chirurgie de Maître Henri de Mondeville*, 1, Paris, 1897, p. 43-44, § 136-137.

¹¹⁶ DEMAITRE L. E., *Medieval Medicine. The Art of Healing, from Head to Toe*, Santa Barbara, 2013, p. 115.

¹¹⁷ Londres, British Library, ms. Sloane 1977, folio 50v, anthologie médicale, *Consultation médicale*, France (Amiens ?), début du XIV^e siècle.

autres patients du folio, qui ont tous des cheveux d'une certaine longueur, celui-ci présente un crâne marqué de points noirs qui pourraient correspondre à l'illustration de ses derniers cheveux, la représentation de sa calvitie ou à la marque d'une maladie. Quoi qu'il en soit la présence de cette image indique bien l'intérêt porté à la chevelure dans la médecine médiévale.

Ce motif de la calvitie se retrouve également dans d'autres contextes au sein des représentations médicales des manuscrits de la fin du Moyen Âge. Le XIV^e siècle et le début du XV^e siècle marquent en effet une période d'apogée pour les manuscrits médicaux dans lesquels les schémas et les représentations du corps humain dans sa variété ont une place importante. Le déclin de cette catégorie d'images, à partir du milieu du XV^e siècle, n'est finalement causé que par le saut technologique qu'impose l'apparition de l'imprimerie à la production d'ouvrages¹¹⁸. Dans ces manuscrits, le corps est d'abord représenté afin de montrer et d'expliquer l'anatomie humaine. Le manuscrit surnommé la *Wellcome Apocalypse*, une compilation de textes à thématiques diverses, comporte également des écrits médicaux. Son folio 37v [Annexe 1.26]¹¹⁹ montre, aux côtés de représentations de fœtus, le corps d'un homme nu et chauve dont seul le sexe est dissimulé. Chacun de ses muscles est positionné et nommé grâce à des légendes. L'absence de cheveux, à l'instar de toute pilosité, semble être la conséquence d'une simplification de la représentation humaine. Elle n'est pas donc pas considérée comme négative dans le contexte scientifique. Néanmoins, la représentation d'un corps féminin au folio suivant interroge [Annexe 1.27]¹²⁰. Dans une position quasi similaire, cette illustration montre les organes d'une femme malade dont la pilosité est aussi inexistante. Elle s'oppose à celle de l'homme en deux points : son sexe est visible et sa tête est couverte. Ces deux schémas, mis en relation par leur juxtaposition dans le manuscrit, posent ainsi la question du permis et de l'interdit dans l'image. Même dans ce contexte scientifique, les modes de représentations sont conditionnés aux normes sociales : la nudité peut être tolérée lorsqu'elle est signifiante et la représentation de la chevelure continue de respecter la distinction de genre qu'elle identifie. Il semble donc possible de figurer un homme chauve parce qu'il est accepté socialement qu'un homme puisse ne pas porter de couvre-chef.

Cette absence de pilosité, comme de couvre-chef, permet ainsi de faire voir le corps d'une manière plus complexe, affichant l'extérieur et l'intérieur du corps. C'est le cas d'un schéma issu d'un manuscrit retranscrivant des traités d'Aristote [Annexe 1.27]¹²¹ et illustrant les

¹¹⁸ JONES P. M., *Medieval Medicine in Illuminated Manuscripts*, Londres et Milan, 1998.

¹¹⁹ Londres, Wellcome Library, MS.49, folio 37v, *Wellcome Apocalypse, Schéma scientifique*, Saint-Empire, vers 1420.

¹²⁰ Londres, Wellcome Library, MS.49, folio 38r, *Wellcome Apocalypse, Schéma scientifique*, Saint-Empire, vers 1420.

¹²¹ Londres, Wellcome Library, MS.55, folio 93r, traités d'Aristote, *Organes sensoriels*, Saint-Empire (Leipzig), 1472-1474.

connaissances scholastiques sur les organes sensoriels. Seul le buste est représenté sans signe de pilosité sauf pour ce qui est des cils. Le crâne chauve permet alors le positionnement clair de points sur la tête, liés à des informations, et la définition d'un système de traits reliant les organes sensoriels.

Dans ce même contexte des manuels médicaux se développent également des représentations de procédures chirurgicales. Parmi elles, quelques-unes concernent des opérations de la tête¹²² et présentent des individus sans cheveux. C'est par exemple le cas d'un folio illustrant la *Practica Chirurgiae* de Roger de Parme (mort vers 1195) [Annexe 1.28]¹²³. Organisé en neuf vignettes, il présente en partie supérieure trois scènes de la vie du Christ : l'Annonciation, la Visitation et la Nativité. Dans la partie inférieure, les six autres vignettes montrent les étapes d'une opération, de l'investigation à la fermeture de la plaie en passant par l'extraction et le nettoyage¹²⁴. Les scènes ne présentant pas l'étape du rasage de la tête, cela laisse un doute quant à sa réalisation. Le patient est-il représenté sans cheveux pour faciliter la compréhension de la procédure à suivre ou le rasage est-il une étape du processus qui n'est pas illustrée ? Une partie de la réponse se trouve dans la figuration des autres patients dans le manuscrit qui sont quasiment tous représentés avec des cheveux longs¹²⁵.

Ainsi, malgré l'intérêt croissant des savants médiévaux s'intéressant à la médecine ou au fonctionnement du corps envers les cheveux, leur représentation n'est pas prioritaire. Elle est délaissée au profit de l'exposition des connaissances et d'une meilleure lisibilité des images. La perte de cheveux, dans ce contexte, n'est donc pas un motif. Ce n'est pas l'absence de cheveux en tant que telle qui est représentée. Le choix de l'artiste est de ne pas montrer les cheveux mais cela n'implique pas leur absence sur le sujet réel illustré.

Le symptôme capillaire

Pourtant, d'autres représentations liées au domaine médical mettent en avant ce motif de la perte de cheveux. C'est dans ce cadre que cette dernière peut devenir signifiante.

¹²² MEIGE H., « Les opérations sur la tête », *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 8, 1895, p. 228-322.

¹²³ Londres, British Library, ms. Sloane 1977, folio 2r, anthologie médicale, *Chirurgie crânienne*, France (Amiens ?), début du XIV^e siècle.

¹²⁴ JONES P. M., *Medieval Medicine in Illuminated Manuscripts*, Londres et Milan, 1998, p. 83-84.

¹²⁵ L'exception se trouve au folio 8r. Un patient chauve est représenté sur une civière lors d'une opération pénienne.

Lorsque la calvitie n'est pas liée à la vieillesse, elle est généralement associée à l'une des maladies ayant une place importante dans la pensée médiévale, la lèpre. Ce nom regroupe plusieurs maladies définies comme différentes aujourd'hui¹²⁶. Leurs points communs sont leurs symptômes en lien avec la peau comme l'eczéma, la lèpre telle qu'elle est définie aujourd'hui ou encore la calvitie. Cette confusion vient notamment de la traduction de la Septante en grec et de l'utilisation du mot « lepra » pour l'hébreu « sara'ath ». Ce terme grec est utilisé par Hippocrate pour désigner une catégorie de maladies de peau¹²⁷. En reprenant la théorie humorale de Galien, le médecin persan Ali ibn Abbas al-Majusi (mort en 994) a établi, dans son *Livre de l'art médical*, quatre catégories de lèpre, reprises en Europe, par l'intermédiaire de l'école de médecine de Salerne : l'*alopecia*, la *leonia*, l'*elephancia*, et la *tyria*. Chacune d'elle est causée par un excès de bile noire qui déséquilibre les humeurs naturelles du corps et provoque des symptômes spécifiques. Pour l'alopecie, la rencontre de cet excès de bile avec le sang chaud provoque la perte de cheveux en plaques¹²⁸. L'individu développe également des gonflements chauds et rouges ainsi qu'une altération de la peau. Le mot alopecie provient du terme grec signifiant « gale du renard », une maladie ayant pu également être confondue avec la lèpre à la période médiévale du fait de la proximité des symptômes, notamment liés à la perte de cheveux. Néanmoins, la représentation de la lèpre ne suit pas clairement la distinction théorique. Selon Christine M. Boeckl, aucune iconographie spécifique n'a émergé autour des quatre catégories définies¹²⁹. Seule une représentation stéréotypée et unique des maladies de peau se développe depuis l'Antiquité avec le motif récurrent des boutons couvrant l'ensemble du corps, principalement sur le visage. Des signes distinctifs pour représenter la lèpre n'apparaissent qu'à partir du XIV^e siècle et du XV^e siècle avec notamment des visages et des articulations déformés ou encore des nez bulbeux et ronds¹³⁰. Des attributs que doivent arborer les malades pour permettre leur identification sont également représentés : les vêtements couvrants et notamment les gants, des couleurs distinctives ou encore le port d'instruments à agiter lors du passage à proximité de passants, comme une crécelle ou une cliquette¹³¹. La perte de cheveux n'est pas un motif permettant l'identification de la lèpre. Néanmoins, elle participe de manière marginale à la représentation de cette maladie. Elle s'insère ainsi dans une représentation d'un Christ « quasi

¹²⁶ DEMAITRE L. E., *Medieval Medicine. The Art of Healing, from Head to Toe*, Santa Barbara, 2013, p. 102.

¹²⁷ RAWCLIFFE C., *Leprosy in Medieval England*, Woodbridge, 2006, p. 73.

¹²⁸ DEMAITRE L. E., *Medieval Medicine. The Art of Healing, from Head to Toe*, Santa Barbara, 2013, p. 103.

¹²⁹ BOECKL C. M., *Images of Leprosy. Disease, Religion, and Politics in European Art*, Kirksville, 2011, p. 37.

¹³⁰ BOECKL C. M., *Images of Leprosy. Disease, Religion, and Politics in European Art*, Kirksville, 2011, p. 68.

¹³¹ LALLEMAND L., *Histoire de la charité*, Paris, 1906, p. 296.

leprosum » [Annexe 1.29]¹³². L'image du lépreux reprend tous les attributs cités précédemment dont les vêtements couvrants et la cliquette. Ici, la représentation de la chevelure prend part à son identification comme malade : elle se développe sur sa tête en mèches éparsees mais homogènes qui laissent penser que le processus de calvitie est en cours. Néanmoins, la manière de représenter ces cheveux indique bien que c'est un processus lié à la maladie et non pas à la vieillesse. Selon Carole Rawcliffe¹³³, la lèpre est perçue à l'époque médiévale comme la marque des péchés du malade. Cette idée est d'ailleurs illustrée ici par l'association du lépreux au Christ montrant ses plaies qui incite le malade à s'éloigner du péché. Ce péché se matérialise sur son corps notamment par l'intermédiaire de sa perte de cheveux qui est un élément supplémentaire de discrimination et de marginalisation. L'association au péché, mais aussi à l'impureté telle que définie par les Écritures¹³⁴, favorise l'ostracisation de cette population. La représentation des lépreux est d'ailleurs rare en dehors du contexte religieux¹³⁵.

Mis à part la lèpre et tout autre type de maladie, la calvitie peut également être identifiée comme le symptôme d'un autre risque mortel, celui de l'empoisonnement¹³⁶. Elle est associée à d'autres marqueurs comme les pelades, la coloration de la peau ou encore les fatigues aiguës. À l'instar de la maladie, la cause de ces symptômes est identifiée dans la médecine médiévale par un déséquilibre des humeurs, cette fois-ci provoqué volontairement par l'empoisonneur. Lors des recherches, aucune iconographie liée au motif de la perte de cheveux n'a pu être associée aux symptômes de l'empoisonnement. Néanmoins, cette association est faite dans les textes contemporains¹³⁷. Ainsi, en 1390, le religieux de Saint-Denys présente le cas d'empoisonneurs de puits et de fontaines dans le pays chartrain :

« On leur arracha par les tortures l'aveu de la vérité. Ils déclarèrent que le poison était composé d'ongles et de chair de pendus, mêlés avec du sang de crapaud ou d'animaux immondes et autres matières impures, que tous ceux qui en goûtaient succombaient après avoir langui pendant un an et perdu peu à peu leurs cheveux, et qu'au moindre attouchement leur peau se levait et se détachait facilement de la chair. »¹³⁸.

¹³² Nuremberg, Stadtarchiv, StadtAN A 214° Nr 213, « *Christum quasi leprosum* », Angleterre (Est-Anglie), XV^e siècle.

¹³³ RAWCLIFFE C., *Leprosy in Medieval England*, Woodbridge, 2006, p. 57.

¹³⁴ Lv 13.

¹³⁵ BOECKL C. M., *Images of Leprosy. Disease, Religion, and Politics in European Art*, Kirksville, 2011, p. 69 et 71.

¹³⁶ BODIOL L., CHAUGAUD F., SORIA M., « Les objets du poison de l'antiquité à nos jours », *Sociétés & Représentations*, 32, 2, 2011, p. 228.

¹³⁷ COLLARD F., *Le crime de poison au Moyen Âge*, Paris, 2003, p. 78.

¹³⁸ « Cum vi tormentorum veritas ab eis extorqueretur, confessi sunt si ex illo veneno ex unguis et carne hominum suspensorum, sanguine quoque bufonis ae nonnullis aliis immundis sive imraundiciis confecto quis gustasset, ante mortem langorem annum pertulisset, tractu quoque temporis capilli deffluissent, cutisque ad tactum manus avelli potuisset et a carne

Inversement, l'absence de perte de cheveux peut être utilisée comme un argument s'opposant à l'idée d'un empoisonnement. C'est notamment le cas à la fin du XV^e siècle, lors d'une suspicion d'empoisonnement d'Henry VII d'Angleterre (mort en 1509)¹³⁹.

Ainsi, la perte de cheveux devient un synonyme de mauvaise santé et est utilisée dans des représentations allégoriques de la Roue de la fortune¹⁴⁰, qui mêle la figuration de la santé d'un individu avec celle de son succès et dans laquelle plus la position de l'individu sur la roue est élevée, plus la situation lui est favorable. Dans une illustration du *Roman de la Rose* de la fin du XIV^e siècle [Annexe 1.30]¹⁴¹, la position la plus basse est alors occupée par un homme chauve qui ne porte qu'une simple chemise, signe de son dénuement. Elle s'oppose à la représentation, dans la partie supérieure, du roi trônant et arborant les attributs de sa royauté. Au XV^e siècle, ce thème connaît un grand succès notamment dans le Saint-Empire où se développe l'image de la Roue de la vie, qui reprend des caractéristiques similaires. Dans cette roue, c'est la Mort, sous la forme d'un squelette, qui est figurée dans la partie inférieure¹⁴² [Annexe 1.31]¹⁴³.

Face à cette perte involontaire de cheveux, le malade devenant patient peut également perdre ses cheveux en subissant le rasage de sa tête. Lorsqu'il est reçu dans un hôpital, notamment pour des raisons d'hygiène, celui-ci est débarrassé de ses vêtements pour une longue chemise blanche, est lavé et ses cheveux sont coupés. Sa tête est alors couverte d'un bonnet ou d'un linge enroulé prenant la forme d'un turban afin d'empêcher qu'il ne prenne froid¹⁴⁴. C'est ce qui arrive ainsi au duc de Bourgogne, Philippe le Bon (1396-1467), qui suite à une maladie restant aujourd'hui inconnue a dû subir le rasage de sa tête en 1462. Mécontent de la situation, il aurait promulgué un édit obligeant les membres masculins de sa cour à suivre son exemple¹⁴⁵ :

faciliter separari. » : *Chronique du religieux de Saint-Denis, contenant le règne de Charles VI, de 1380 à 1422*, 1, BELLAGUET M. L., éd. et trad., Paris, 1839, p. 682-685.

¹³⁹ *Brevis historia ordinis Fratrum Praedicatorum*, MARTÈNE E. et DURAND U., éd., *Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, moralium amplissima collectio*, 6, Paris, 1729, col. 377.

¹⁴⁰ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 2, 2, Paris, 1957, p. 639.

¹⁴¹ Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 332, folio 58r, *Roman de la Rose, Roue de la fortune*, France, fin du XIV^e siècle.

¹⁴² SEARS E., *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton, 1986, p. 144-151.

¹⁴³ Londres, Wellcome Library, ms. 49, folio 30v, Wellcome Apocalypse, Roue de la vie, Saint-Empire, vers 1420.

¹⁴⁴ SAUNIER A., « *Le pauvre malade* » dans *le cadre hospitalier médiéval. France du Nord, vers 1300-1500*, Paris, 1993, p. 168.

¹⁴⁵ JANSEN-SIEBEN R., « La médecine sous Philippe le Bon. La médecine et Philippe le Bon », *Sartonianna*, 10, 1997, p. 129. Quelques décennies plus tard, François I^{er} est obligé de se raser la tête à cause d'un accident et les conséquences sont toutes autres. Cet événement lance à la cour la mode des cheveux coupés très courts : JOLLY P. H., « Pubics and Privates: Body Hair in Late Medieval Art », LINDQUIST S., éd., *Meanings of Nudity in Medieval Art*, Burlington et Farnham, 2012, p. 185.

« Et en ce temps le duc Philippe eust une maladie, et par le conseil de ses médecins se fit resre la teste et oster ses cheveulx ; et pour n'estre seul rez et desnué de ses cheveulx, il fit un edit que tous les nobles hommes se feroient resre leurs testes comme luy ; et se trouvèrent plus de cinq cens nobles hommes qui pour l'amour du duc se firent resre comme luy ; et aussi fut ordonné messire Pierre Vacquembac et aultres, qui, prestement qu'ilz veoient ung noble homme, luy ostoient ses cheveulx »¹⁴⁶.

Néanmoins, ces pratiques pouvant varier d'une localité à une autre, il est difficile de leur attribuer une application sur l'ensemble de l'Europe occidentale. Dans le même sens, les soignants peuvent également être soumis à des règles obligeant la coupe totale ou partielle de leur chevelure¹⁴⁷. D'un point de vue iconographique, alors que l'image du malade semble majoritairement associée à la nudité, la présence du motif de la perte de cheveux reste minoritaire et les représentations de la chevelure ou des couvre-chefs des malades sont variés. Cette variété s'illustre par exemple au sein d'un folio des *Heures de Jeanne d'Evreux* [Annexe 1.32]¹⁴⁸. Saint Louis y est représenté nourrissant deux malades, reconnaissables à leur nudité couverte d'un drap et à leur position allongée. Le premier a la tête couverte alors que ce n'est pas le cas pour le second. Ce dernier présente d'ailleurs une calvitie importante qui renvoie à son état de malade mais peut aussi faire référence à sa vieillesse. Dans un livre d'heures du siècle suivant [Annexe 1.33]¹⁴⁹, le malade garde tous ses cheveux. La représentation conjointe de sa barbe peut montrer la longue durée de sa convalescence et l'absence de rigueur sur l'hygiène pileuse dans ce cas-ci. Finalement, les images de malade associées au motif de la perte de cheveux sont rares et sont souvent en lien avec la mort. Faisant suite à l'image précédente, une miniature présente le malade mort [Annexe 1.34]¹⁵⁰. Celui-ci est toujours nu. Le drap qui le couvrait sert à transporter le corps. Ici, la chevelure n'est quasiment plus existante. Seules quelques mèches sur le haut du crâne subsistent pour mettre en exergue la chute du reste des cheveux.

¹⁴⁶ Olivier de La Marche, *Mémoires*, BEAUNE H. et D'ARBAUMONT J., éd., *Mémoires d'Olivier de La Marche, maître d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire*, 2, Paris, 1884, p. 421-422.

¹⁴⁷ CLAY R. M., *The Medieval Hospitals of England*, Londres, 1909, p. 174.

¹⁴⁸ New York, The Metropolitan Museum of Art, 54.1.2, folio 142v, *Heures de Jeanne d'Évreux, Saint Louis nourrissant les malades*, France, 1324-1328.

¹⁴⁹ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M.945, folio 97r, *Heures de Catherine de Clèves, Lit de mort*, Flandres (Utrecht), vers 1440.

¹⁵⁰ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M.945, folio 99v, *Heures de Catherine de Clèves, Préparation du corps*, Flandres (Utrecht), vers 1440.

Soigner la perte des cheveux

L'association de la perte de cheveux avec la vieillesse, la maladie et la mort fait de ce phénomène une caractéristique physique à éviter. Selon l'avancement de la perte, des méthodes diverses sont menées à la fin du Moyen Âge : cacher, retarder ou empêcher la chute et essayer de faire repousser les cheveux.

La première méthode de lutte contre la calvitie est de la dissimuler. Du fait du caractère naturel et plutôt courant du phénomène, un crâne d'homme chauve est plutôt toléré. Le port d'un couvre-chef se généralise avec l'âge. Néanmoins, selon les situations, ce trait physique peut être perçu négativement. C'est ce que met en valeur la représentation de Charles VI (1368-1422) du *Petit cheval doré d'Altötting* [Annexe 1.35]¹⁵¹. Offert par Isabeau de Bavière (1370-1435) au roi de France, il représente ce dernier auprès d'une Vierge à l'Enfant flanquée de sainte Catherine et saint Jean Baptiste. N'aimant pas afficher sa calvitie précoce, il avait pris l'habitude de ramener ses cheveux sur l'avant de la tête¹⁵². Ici, la calvitie n'est même plus perceptible. Au sein de ce couple royal, la calvitie touche également la reine Isabeau, un phénomène physiologique plus rare chez les femmes que chez les hommes et qui marque, au Moyen Âge, la perte du symbole de la féminité qu'est la chevelure¹⁵³. Selon Louise Vercors et Pierre d'Onneau, cet événement aboutit au lancement d'une nouvelle mode féminine par la reine, celle du hennin, un haut bonnet pointu¹⁵⁴, accompagné de sourcils épilés et de larges fronts¹⁵⁵. Cette nouvelle esthétique marque la fin du Moyen Âge européen et s'illustre au travers de nombreuses représentations féminines de l'époque comme le *Portrait d'une femme* réalisé par Rogier van der Weyden [Annexe 1.36]¹⁵⁶. Son visage est surmonté d'un hennin et d'un voile transparent qui laisse à voir la blancheur de ses traits soulignée par une seule mèche de cheveux positionnée en boucle sur le

¹⁵¹ *Petit cheval doré d'Altötting*, 1404, Schatzkammer der Stiftspfarrkirche Saint Philipp und Jakob (Altötting, Allemagne).

¹⁵² LORENTZ P., « Des rois qui se suivent mais ne se ressemblent pas : à propos des portraits de Charles V et de Charles VI », *Paris 1400. Les arts sous Charles VI* [Catalogue de l'exposition présentée au Musée du Louvre, Paris, 22 mars-12 juillet 2004], Paris, 2004, p. 28-29. et GUENÉE B., « Le portrait de Charles VI dans la Chronique du Religieux de Saint-Denis », *Journal des savants*, 1, 1997, p. 125-165.

¹⁵³ GRIFFITHS H. H., « Self and Society », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 43.

¹⁵⁴ Le bonnet, notamment la houppelande, apparaît au milieu du XIV^e siècle dans le costume masculin puis féminin. Il prend une forme haute et parfois pointue au cours du XV^e siècle chez la femme. BRUNA D. et DEMEY C., éd., *Histoire des modes et du vêtement. Du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Paris, 2018, p. 44-51.

¹⁵⁵ VERCORS L. et D'ONNEAU P., *Ça décoiffe !. L'histoire des hommes par les cheveux*, Paris, 2019, p. 38.

¹⁵⁶ Rogier van der Weyden, *Portrait d'une femme*, vers 1460, The National Gallery (Londres, Royaume-Uni).

haut de la tête. Cette mèche est la seule présence de pilosité du visage. Les sourcils sont épilés et la chevelure semble avoir quasiment disparu. Ainsi, contrairement aux hommes et malgré la dissimulation de leurs cheveux après leur mariage, les femmes cherchent à se débarrasser d'une partie de leurs cheveux dans un but esthétique. L'épilation et la dépilation prennent une plus grande place dans les soins du corps féminin, du moins au sein de l'élite sociale, notamment grâce à la diffusion de méthodes et de recettes à cet effet¹⁵⁷. Le traitement de la chevelure et de sa chute est donc influencé par la signification donnée au cheveu chez les hommes et chez les femmes¹⁵⁸. Le cheveu est en effet une partie du corps fortement influencée à l'époque médiévale par la représentation sociale des genres : une chevelure dense, à l'instar d'une pilosité importante, chez l'homme est le signe de sa virilité et une longue chevelure chez la femme est la marque de sa féminité. Une femme peut présenter un front de plus en plus grand du fait qu'elle n'est pas sujette à la calvitie et qu'elle conserve la longueur de ses cheveux. Mais l'homme doit protéger et empêcher la chute de ses cheveux pour conserver symboliquement sa virilité et sa vitalité.

Face à cette problématique, une autre solution de dissimulation serait la perruque. Néanmoins, cette dernière est totalement absente des représentations des XIV^e et XV^e siècles. De fait, cette situation reflète le rejet de cet accessoire vestimentaire. Son interdiction, énoncée déjà au II^e siècle par Tertullien¹⁵⁹, est toujours maintenue à la fin du Moyen Âge pour les mêmes raisons d'opposition au déguisement et à tout ornement d'apparat du fidèle dans le contexte du christianisme¹⁶⁰. La promulgation d'une loi par Henry IV d'Angleterre (1367-1413) visant son interdiction met cependant en lumière son utilisation dans les faits même si ce n'est que de façon minoritaire¹⁶¹.

La deuxième méthode de lutte contre la calvitie est d'empêcher la chute et de ralentir le processus. Contrairement à ce que laissent penser les nombreux manuels de beauté écrits seulement pour les femmes, les hommes entretiennent également leur corps, y compris la

¹⁵⁷ FRIEDMAN J. B., « Eyebrows, Hairlines, and “Hairs Less in Sight”. Female Depilation in Late Medieval Europe », *Medieval Clothing and Textiles*, 14, 2018, p. 81-111.

¹⁵⁸ Pour une étude sur la symbolique du cheveu féminin au Moyen Âge : MILLIKEN R., *Ambiguous locks. An Iconology of Hair in Medieval Art and Literature*, Jefferson, 2012.

¹⁵⁹ « Ne mettez pas sur une tête sanctifiée par le baptême les dépouilles de quelque misérable, mort dans ses débauches, ou de quelque scélérat condamné à expirer sur l'échafaud. Une tête libre doit bannir la servitude de toutes ces gênantes parures. » : Tertullien, *De cultu feminarum*, CHARPENTIER M., éd. et trad., *Œuvres de Tertullien. Apologétique. Prescriptions contre les gentils. Du Baptême. De l'Ornement des femmes*, 3, Paris, 1844, p. 165. L'argument présenté ici pour les femmes semble également suivi par les hommes.

¹⁶⁰ KILLERBY C. K., *Sumptuary Law in Italy. 1200-1500*, Oxford, 2002, p. 11.

¹⁶¹ SHERROW V., *Encyclopedia of Hair. A Cultural History*, Westport, 2006, p. 398.

chevelure. Selon le médecin italien Thadée de Florence (1206/1215-1295), son entretien régulier, notamment grâce au peignage et à la fumigation de la tête, permettrait de réduire les risques de chute tout en favorisant la bonne santé du cerveau¹⁶². Une technique plus radicale utilisée à cette période est la castration. Elle est pratiquée en dernier recours pour certaines maladies dont la calvitie. Cette association tient en partie au fait que les eunuques sont considérés comme exemptés du risque de perdre leurs cheveux¹⁶³.

La troisième méthode consiste à tenter de faire repousser les cheveux. Les traitements sont nombreux et les ingrédients censés avoir un effet sont multiples. Le franciscain anglo-normand du XIV^e siècle, Nicole Bozon, se moque ainsi des hommes reprenant une recette énoncée par Pline, à base d'urine d'âne¹⁶⁴. Autour de 1500, la mode est à la graisse d'ours¹⁶⁵. Paradoxalement, pour contrer les effets de la calvitie, Amédée VII de Savoie (1360-1390) accepte de se laisser raser toute la tête afin d'appliquer un onguent conçu pour la repousse. Mais cela participe finalement à causer sa mort, sans doute du fait de la toxicité des ingrédients employés¹⁶⁶. Cette procédure impliquant le rasage de la tête est d'ailleurs utilisée pour de multiples cas et maladies notamment afin d'atteindre et guérir le cerveau¹⁶⁷. En dehors des onguents, des opérations plus lourdes sont également réalisées. Elles sont généralement en lien avec une intervention sur le réseau sanguin de la tête. Dans l'un de ses manuscrits médicaux, John Arderne (1307-1392), un chirurgien anglais, décrit et illustre une procédure afin de faire repousser les cheveux grâce à la ventousothérapie [Annexe 1.37]¹⁶⁸. Des ventouses chauffées sont appliquées sur la peau du crâne afin de réactiver l'afflux sanguin. L'illustration montre leur disposition sur l'ensemble du corps pour guérir la lèpre. Ces ventouses couplées avec la pratique de scarifications permettent la cautérisation¹⁶⁹.

¹⁶² MOULINIER-BROGI L., « Soins du corps à la cour de France au tournant du XIV^e siècle », LANÔE C., éd., *Culture de cour, cultures du corps (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, 2011, p. 37.

¹⁶³ BRUNDAGE J. A. et BULLOUGH V. L., éd., *Handbook of Medieval Sexuality*, New York, 1996, p. 286.

¹⁶⁴ Nicole Bozon, *Quod divites prelati querunt occasiones erga subditos*, TOUMIN SMITH L. et MEYER P., éd., *Les contes moralisés de Nicole Bozon, frère mineur*, Paris, 1889, p. 38, n° 24a.

¹⁶⁵ SEGRAVE K., *Baldness. A Social History*, Jefferson, 2008, p. 3.

¹⁶⁶ COLLARD F., « *Perfidus physicus* ou *inexpertus medicus*. Le cas Jean de Grandville, médecin du comte Amédée VII de Savoie », COLLARD F. et SAMAMA E., éd., *Mires, physiciens, barbiers et charlatans. Les marges de la médecine de l'Antiquité au XVI^e siècle*, Langres, 2004, p. 133-149.

¹⁶⁷ Demaitre décrit ainsi le cas des maladies mentales et du rhume : DEMAITRE L. E., *Medieval Medicine. The Art of Healing, from Head to Toe*, Santa Barbara, 2013, p. 140 et 216-217.

¹⁶⁸ Londres, British Library, ms. Sloane 6, folio 177, traité médical de John Aderne, *Ventousothérapie*, Angleterre, 2^{nde} moitié du XV^e siècle.

¹⁶⁹ RAWCLIFFE C., *Leprosy in Medieval England*, Woodbridge, 2006, p. 233-234.

Toutes ces représentations de traitements et de soins médicaux contre la calvitie sont assez rares. Néanmoins, en tant que symbole de la vieillesse, la calvitie est présente dans l'iconographie du rajeunissement comme marqueur d'un état à l'autre. Elle s'insère notamment dans l'illustration de récits liés au rajeunissement et à l'immortalité. C'est le cas par exemple du mythe de la fontaine de jouvence¹⁷⁰ qui se développe notamment grâce au *Roman de Fauvel* composé par Gervais du Bus vers 1310-1314. L'une de ses illustrations, conservée à la Bibliothèque nationale de France [Annexe 1.38]¹⁷¹, montre une fontaine dans laquelle se baignent des hommes. Dans un mouvement de droite à gauche, des hommes âgés chauves, portant la barbe et une canne se déshabillent pour atteindre la fontaine, y perdre leurs attributs de la vieillesse et acquérir ceux de la jeunesse, des visages imberbes surmonté de cheveux longs.

Chez l'homme de la fin du Moyen Âge, garder ses cheveux sur sa tête est donc un réel enjeu, en premier lieu pour montrer sa bonne santé et sa jeunesse. Qu'elles soient scientifiques ou magiques, toutes les solutions possibles sont exploitées afin de ne pas devenir chauve.

¹⁷⁰ Pour une première approche de l'iconographie médiévale de la fontaine : WIXOM W. D., « A Glimpse at the Fountains of the Middle Ages », *Cleveland Studies in the History of Art*, 8, 2003, p. 6-23.

¹⁷¹ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 146, folio 42r, *Roman de Fauvel, Fontaine de jouvence*, France, vers 1320.

C. Perdre ses cheveux, un symbole à connotation religieuse

Malgré une symbolique plutôt négative de la perte des cheveux dans le texte biblique, le christianisme favorise le rasage de la tête sous la forme de la tonsure. En parallèle, des pratiques de rasage de la tête sont présentes dans le monde profane.

Perdre ses cheveux dans la Bible

Pour les Hébreux, les cheveux longs, épais et noirs sont un signe de vitalité¹⁷². De ce fait, perdre ses cheveux a une symbolique particulière dans le texte biblique. Dans le contexte tardomédiéval, cette importance est également présente dans la représentation des figures de l'Ancien Testament sans pour autant qu'elles soient associées à cet attribut physique dans les textes.

L'intérêt vis-à-vis de la perte des cheveux, chez l'homme, s'illustre dès le *Lévitique* : selon la loi hébraïque, un homme qui perd ses cheveux est pur à condition que ce ne soit pas le symptôme d'une maladie¹⁷³. S'il est malade, en particulier s'il est atteint de la lèpre, l'individu doit subir un processus de purification qui l'exclut temporairement de la communauté et dont l'une des étapes est le rasage complet de la pilosité du corps dont la chevelure¹⁷⁴. Cette pratique de rasage de la tête se retrouve dans d'autres rituels demandés par Yahvé notamment chez Ezéchiel¹⁷⁵. Tel Joseph qui se rase la tête à l'appel de pharaon, le rasage de la tête est perçu comme un rite de passage¹⁷⁶. Il est présent également dans le retour du nazir à la communauté¹⁷⁷. Un temps exclu volontairement par un vœu votif, ce dernier doit respecter plusieurs interdits : ne pas se raser la

¹⁷² 2 R 2, 25-26 : MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 1, Berkeley, 1993, p. 181.

¹⁷³ Lv 13, 40-42 : « Si un homme perd les cheveux de son crâne, c'est la calvitie du crâne, il est pur. Si c'est sur le devant de la tête qu'il perd ses cheveux, c'est une calvitie du front, il est pur. Mais s'il y a au crâne ou au front un mal blanc rougeâtre, c'est qu'une lèpre prolifère sur le crâne ou le front de cet homme. ».

¹⁷⁴ Lv 14.

¹⁷⁵ Ez 5, 1 : « Fils d'homme, prends une lame tranchante, prends-la comme rasoir de barbier et fais-la passer sur ta tête et ta barbe. Puis tu prendras une balance et tu partageras les poils que tu auras coupés. ». Cité par HALPERN M., « La Bible et le poil », AUZÉPY M.-F. et CORNETTE J., éd., *Histoire du poil*, Paris, 2017, p. 49.

¹⁷⁶ Gn 41, 14 : HALPERN M., « La Bible et le poil », AUZÉPY M.-F. et CORNETTE J., éd., *Histoire du poil*, Paris, 2017, p. 35.

¹⁷⁷ Nb 6, 1-21.

tête ou même simplement se couper les cheveux, ne pas manger de produits provenant de la vigne et ne pas être en contact avec les morts. La fin du nazirat est marquée par « le sacrifice de sa chevelure brûlée comme un holocauste »¹⁷⁸.

La perte de cheveux est aussi associée à d'autres types de perte, la défaite militaire et le deuil. Perdre ses cheveux, notamment contre son gré, est perçu comme une « castration symbolique »¹⁷⁹, la marque du vainqueur sur le vaincu. Cette humiliation est similaire lorsqu'il s'agit de la barbe. C'est le cas pour les serviteurs de David rasés par Hanun¹⁸⁰ et obligés de rester à Jéricho jusqu'à la repousse de leur barbe [Annexe 1.39]¹⁸¹. Néanmoins, dans le cas du deuil, s'arracher les cheveux marque la douleur des personnes lors de la mort d'un proche. Malgré l'interdit du *Lévitique* et du *Deutéronome*¹⁸², cette pratique semble avoir perduré jusqu'à la fin du Moyen Âge. Ainsi, des lois à Bologne en 1276 ou encore à Aquilé en 1375 tentent de l'interdire¹⁸³. Même si cette pratique n'est que peu diffusée à cette période, elle reste du moins signifiante au travers des représentations, qu'elles soient féminines ou masculines. Elle est ainsi présente dans les chansons de geste et les romans médiévaux comme dans *Bérinus* :

« Dont commença Milie ses cheveulx a detraire et a faire ung dueil si fort que par ung pou elle ne se occioit. »¹⁸⁴.

Proche du deuil, une douleur importante peut être imagée par l'arrachage de ses propres cheveux¹⁸⁵. C'est notamment ce que fait Esaü à Jérusalem où règne l'idolâtrie, lors de son retour de Babylone¹⁸⁶.

Malgré cette connotation ambivalente de la perte ou de l'absence de cheveux dans la Bible, des personnages de l'Ancien Testament sont représentés partiellement ou totalement chauves. Le seul personnage associé textuellement à la calvitie est Élisée¹⁸⁷ mais ce n'est pourtant pas le seul

¹⁷⁸ HALPERN M., « La Bible et le poil », AUZÉPY M.-F. et CORNETTE J., éd., *Histoire du poil*, Paris, 2017, p. 40-41.

¹⁷⁹ POUVREAU F., *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, 2014, p. 56.

¹⁸⁰ 2 S 10, 4-5.

¹⁸¹ Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 89, folio 22r, *Speculum humanae salvationis, Hanun maltraitant les messagers de David*, France (Provence ?), vers 1470-1480.

¹⁸² Lv 21, 5 et Dt 14, 1. LESÈTRE H., « Calvitie », VIGOUROUX F., éd., *Dictionnaire de la Bible*, Paris, 1895, col. 89.

¹⁸³ KILLERBY C. K., *Sumptuary Law in Italy. 1200-1500*, Oxford, 2002, p. 13-14.

¹⁸⁴ *Bérinus*, BOSSUAT R., éd., *Bérinus. Roman en prose du XIV^e siècle*, 2, Paris, 1933, p. 46, vers 457. Cité par ROLLAND-PERRIN M., « Chevelure et Motif », *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 2014, p. 171-273, note 9.

¹⁸⁵ GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. La grammaire des gestes*, Paris, 1989, p. 84.

¹⁸⁶ Esd 9, 1-3 : HALPERN M., « La Bible et le poil », AUZÉPY M.-F. et CORNETTE J., éd., *Histoire du poil*, Paris, 2017, p. 49.

¹⁸⁷ Le thème de la perte de cheveux d'Élisée, de Samson et Jonas sont abordés dans la deuxième partie, p. 82.

représenté sans cheveu dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge. C'est le cas notamment pour Syméon, qui selon les Écritures, ne mourra pas avant d'avoir vu le Messie, ce qui se produit lors de la présentation au Temple de Jésus¹⁸⁸. Il est représenté dans les *Heures de Charles d'Angoulême* [Annexe 1.40]¹⁸⁹. Le visage marqué par les rides, il présente une longue barbe et une longue chevelure grise qui se dégarnit néanmoins sur le haut du crâne. Comme le mentionne les Écritures, le personnage a atteint un grand âge lorsqu'il rencontre Jésus. C'est donc pour une raison exempte de connotation négative qu'il est représenté avec de la calvitie. Cette dernière illustre même une certaine sagesse qui est marquée par la reconnaissance du Messie lors de son enfance. Cette double explication de l'âge et de la sagesse¹⁹⁰ peut ainsi s'appliquer à d'autres figures comme celles des prophètes. Isaïe est représenté dans le *Puits de Moïse* [Annexe 1.41]¹⁹¹. L'âge avancé du saint personnage y est signifié par une longue barbe et par un visage marqué par les rides. Ces détails sont également utilisés chez les apôtres, les évangélistes et les autres prophètes, les figures d'autorité spirituelle dans la Bible. Les *Heures Sforza* présentent ainsi la dernière Cène [Annexe 1.42]¹⁹² avec six apôtres ayant une calvitie, dont Pierre et Judas, et deux avec une tonsure. La calvitie orne le sommet de la tête d'un évangéliste peint par Gherardo Starnina [Annexe 1.43]¹⁹³. Elle est également utilisée pour représenter d'autres prophètes comme Nathan dans une Bible illustrée [Annexe 1.44]¹⁹⁴. Selon Ruth Mellinkoff, même Dieu le Père peut être associé au motif de la calvitie¹⁹⁵. Au moins un exemple du début du XVI^e siècle le montre en effet chauve [Annexe 1.45]¹⁹⁶ mais aucun sur la période étudiée ne semble correspondre à cette caractéristique. De plus, elle identifie des représentations montrant le Christ avec un front anormalement grand, comme sur l'*Arrestation du Christ* de Veit Stoss [Annexe 1.46]¹⁹⁷, qu'elle explique non pas comme une calvitie mais comme le symbole de la

¹⁸⁸ Lc 2, 25-35.

¹⁸⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 1173, folio 24v, *Heures de Charles d'Angoulême, Présentation au Temple*, France, 1480-1496.

¹⁹⁰ ROSE P., « Bears, Baldness, and the Double Spirit: The Identity of Donatello's *Zuccone* », *The Art Bulletin*, 63, 1, 1981, p. 35.

¹⁹¹ Klaus Sluter, *Puits de Moïse*, Isaïe, 1404, Chartreuse de Champmol (Dijon, France).

¹⁹² Londres, British Library, ms. Add. 34294, folio 138v, *Heures Sforza, Cène*, Italie (Milan), vers 1490.

¹⁹³ Gherardo Starnina, *Évangéliste* (panneau de retable), 1407, Rijksmuseum (Amsterdam, Pays-Bas).

¹⁹⁴ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M.394, folio 140v, Bible, *Couronnement de Salomon*, Paris, vers 1415.

¹⁹⁵ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 183-184.

¹⁹⁶ Ludovico Mazzolino, *Sainte Famille*, 1516, Alte Pinakothek (Munich, Allemagne).

¹⁹⁷ Veit Stoss, *Arrestation du Christ*, 1499, Sankt Sebalduskirche (Nuremberg, Allemagne).

sagesse divine. Néanmoins, la rareté de ce détail iconographique ne permet pas de tirer de conclusion sur la véracité de cette hypothèse.

Dans certains cas, le motif de la calvitie peut interroger notamment lorsque l'identification du personnage auquel il est associé est incertaine. C'est par exemple le cas pour la représentation de *Habacuc* par Donatello [Annexe 1.47]¹⁹⁸. Mise à part la toge, la calvitie est le seul attribut du personnage sculpté et semble donc être l'indice permettant son association à une figure précise. Le surnommé *il Zuccone* a pu ainsi être identifié à Élisée ou Jonas¹⁹⁹.

Non lié à la notion de vieillesse, la calvitie se retrouve également dans un autre contexte, celui de la représentation de Job dans le livre biblique éponyme. Dans les Écritures, le personnage n'est pas décrit comme chauve. Cependant, Satan le frappe d'un « ulcère malin depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête »²⁰⁰. Cette maladie de peau a parfois été rapprochée iconographiquement avec la représentation de la lèpre. Job est alors représenté avec le corps recouvert de boutons rouges [Annexe 1.48]²⁰¹. Dans certains cas, l'ulcère au niveau de la tête a pu être associé à de la calvitie. Cette association semble ancienne puisqu'elle est déjà présente sur des sarcophages de l'Antiquité tardive comme celui de Junius Bassus [Annexe 1.49]²⁰². À l'Ulmer Münster, Job est sculpté sur les stalles [Annexe 1.50]²⁰³. Les ulcères, notamment visibles sur les avant-bras, sont accompagnés d'une calvitie sur le haut du crâne qui, comme nous avons pu le voir, reflète dans la pensée médiévale un déséquilibre lié à la maladie.

Au sein de l'Ancien Testament, la perte de cheveux développe un aspect polysémique qui se reflète dans les représentations.

La tonsure, les clercs et les saints

En dehors de l'apport textuel de la Bible, le principal vecteur de représentation de la perte ou de l'absence de cheveux est la pratique de la tonsure.

¹⁹⁸ Donatello, *Habacuc*, 1423-1425, Museo dell'Opera del Duomo (Florence, Italie).

¹⁹⁹ ROSE P., « Bears, Baldness, and the Double Spirit: The Identity of Donatello's *Zuccone* », *The Art Bulletin*, 63-1, 1981, p. 31-41.

²⁰⁰ Jb 2, 7.

²⁰¹ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. G.60, folio 262r, Bible, *Job*, Italie (Palerme), 1^{er} quart du XIV^e siècle.

²⁰² *Sarcophage de Junius Bassus*, 359, Musei Vaticani (Cité du Vatican, Vatican).

²⁰³ Jörg Syrlin l'Ancien, stalles, *Job*, 1469-1474, Ulmer Münster (Ulm, Allemagne).

Ce motif est étroitement lié à l'iconographie chrétienne occidentale et ce, toujours à la fin du Moyen Âge. Il est un critère d'identification du clerc, du fait de sa pratique depuis les premiers siècles de l'Église mais surtout de son caractère obligatoire pour tout membre du clergé à partir du XI^e siècle et ce jusqu'en 1972²⁰⁴. Il marque l'entrée en sacerdoce des hommes et des femmes même si ces dernières portent rapidement le voile. Étymologiquement, le mot tonsure vient du latin *tonsura* qui signifie « la tonte, la coupe des cheveux ». La manière de la réaliser et la forme qu'elle doit prendre ne sont donc pas clairement identifiées par le terme²⁰⁵. À la fin du Moyen Âge, la question ne se pose plus : la tonsure romaine, en forme de couronne, est celle qui doit être adoptée. Son association à la figure de saint Pierre, notamment par Jacques de Voragine, sert de justification à son imposition²⁰⁶. Néanmoins, dans la pratique, la tonsure fait toujours débat : comment doit-on la réaliser ? à quelle fréquence un clerc doit-il se faire tonsurer ? quelle est la largeur de la couronne ? cette largeur doit-elle dépendre de son statut dans la hiérarchie ecclésiastique ? Ces questions sont ainsi débattues durant de nombreux conciles et synodes encore aux XIV^e et XV^e siècles²⁰⁷.

Au sein de l'iconographie tardo-médiévale, la tonsure est un motif omniprésent. Il est un attribut à part entière de la figure de saint Pierre. Sa tonsure est d'ailleurs toujours un sujet de dérision dans les mystères du XV^e siècle²⁰⁸. Chez Lluís Borrassa, sa forme circulaire est clairement définie au sommet du crâne [Annexe 1.51]²⁰⁹. Elle est, comme à l'accoutumée, accompagnée d'une barbe courte et de cheveux blancs. Dans certains cas, cette tonsure peut se confondre avec une calvitie qui n'a atteint que le sommet du crâne comme chez Giotto [Annexe 1.52]²¹⁰. Mais cette confusion n'est plus présente lorsqu'il s'agit de représenter saint Pierre au côté de saint Paul. Ce dernier se décrivant lui-même comme chauve dans ses *Épîtres*²¹¹,

²⁰⁴ Pour une synthèse sur l'histoire et l'évolution de la tonsure : TRICHET L., *La tonsure. Vie et mort d'une pratique ecclésiastique*, Paris, 1990. ; MICHEL A., « Tonsure », VACANT A., MANGENOT E., AMANN E., éd., *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, 1946, col. 1228-1235. et GROSS A. et SCHAEFER J., « Sémiotique de la tonsure, de l'"insipiens" à Tristan et aux fous de Dieu », *Le clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 2014, p. 245.

²⁰⁵ GOBILLOT P., « Sur la tonsure chrétienne et ses prétendues origines païennes », *Revue d'histoire ecclésiastique*, 21, 3, 1925, p. 407.

²⁰⁶ Dans les premiers siècles de l'Église, saint Pierre est représenté avec une chevelure blanche complète. Iconographiquement, son association à la tonsure romaine est postérieure. : GOBILLOT P., « Sur la tonsure chrétienne et ses prétendues origines païennes », *Revue d'histoire ecclésiastique*, 21, 3, 1925, p. 444.

²⁰⁷ GOBILLOT P., « Sur la tonsure chrétienne et ses prétendues origines païennes », *Revue d'histoire ecclésiastique*, 21, 3, 1925, p. 439 et 440-441, note 2.

²⁰⁸ BOUTET D. et HARF-LANCNER L., éd., *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Paris, 1988, p. 199-200.

²⁰⁹ Lluís Borrassa, *La pêche miraculeuse*, 1411, Iglesia de Santa María de Terrassa (Terrassa, Espagne).

²¹⁰ Giotto, *La trahison du Christ*, 1305, Cappella degli Scrovegni (Padoue, Italie).

²¹¹ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3, 3, Paris, 1959, p. 1038-1039 et 1083.

le motif de la calvitie lui est généralement réservé. La tonsure, représentée avec une couronne de cheveux complète, est privilégiée alors pour saint Pierre. Dans un livre d'heures conservé à la Bodleian Library [Annexe 1.53]²¹², cette distinction est appuyée par la différence de longueur des cheveux et de la barbe mais aussi des attributs associés aux deux personnages, les clés et l'épée.

Plus largement, le motif de la tonsure est associé à la figure de la sainteté, à l'instar de celles de saint Dominique et saint François [Annexe 1.54]²¹³. Ils sont représentés ici dans une composition similaire à celle utilisée pour figurer saint Pierre et saint Paul mettant en parallèle la fondation de l'Église et la fondation des ordres mendiants. Avec leurs vêtements spécifiques, la tonsure affiche leurs vœux d'humilité, de pauvreté et de charité réaffirmés par les Dominicains et les Franciscains à partir du XIII^e siècle au travers de leurs missions respectives. Cette symbolique de la tonsure, établie au commencement de l'Église, est ainsi toujours prégnante dans la pensée de la fin du Moyen Âge. Marque d'infamie dans l'Antiquité, son adoption par les chrétiens, en particulier les clercs, est le résultat d'un renversement sémantique opéré par l'Église pour en faire une marque positive, celle des suiveurs du Christ. Néanmoins, il ne faut pas écarter le fait que, en tant qu'attribut de l'ensemble du clergé, la tonsure est omniprésente dans l'univers visuel médiéval quotidien. Elle est associée aux figures des saints comme à celles du simple moine ou prêtre, engagé sur le chemin de la sainteté mais non canonisé par l'Église. L'iconographie de la tonsure comporte ainsi un biais favorisant son association à la sainteté car les grandes figures sont plus nombreuses à être représentées par rapport aux individus restés anonymes. Ces derniers sont néanmoins présents de manière minoritaire, en particulier dans les marges des manuscrits, souvent montrés dans leurs activités quotidiennes comme la *lectio divina* [Annexe 1.55]²¹⁴.

Paradoxalement, l'iconographie de la fin du Moyen Âge illustre la présence d'un autre chemin de sainteté que celui de l'entrée dans les ordres représenté par la tonsure. Ce chemin est celui de l'anachorétisme. Il s'illustre également de manière capillaire mais privilégie l'excès pileux sur l'ensemble du corps pour aboutir à la représentation de saints velus, à l'opposé de la

²¹² Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 132, folio 4v, Livre d'heures à l'usage de Sarum, *Saint Pierre et saint Paul*, Angleterre, 1325-1330.

²¹³ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. W.24, folio 1v, hymnaire, *Saints Dominique et François*, Saint-Empire, vers 1300.

²¹⁴ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. G.75, folio 348r, bréviaire, *Moine tenant un livre*, Italie (Ombrie), 1^{er} quart du XIV^e siècle.

pratique de la tonte voulant contrôler cette même pilosité²¹⁵. Dès le XIII^e siècle, ces ermites velus connaissent un grand succès notamment en Italie et dans le Saint-Empire. Ils illustrent un retour à la nature dont le point de départ est le renoncement au monde. L'extrémité de leurs actes s'illustre ainsi directement sur leur corps nu de signes de la civilisation et portant le vêtement de la bête, le poil ou la fourrure. Saint Onuphre est l'une de ces figures [Annexe 1.56]²¹⁶. Recouvert entièrement de poils et portant des cheveux longs, il est parfois représenté en train de recevoir la communion d'un ange, signe de sa piété²¹⁷. À partir du début du XV^e siècle, les figures de Marie l'Égyptienne et Marie-Madeleine s'ajoutent à la liste des saints velus et permettent un développement important de ce type d'iconographie²¹⁸. Pour autant, cet excès de poil n'est pas le signe d'un ensauvagement ou d'une animalisation de ces personnages comme cela peut l'être chez la figure de l'homme sauvage velu : ces ermites chevelus ont une extrême rigueur dans leur recherche de la sainteté, à l'instar des moines tonsurés. Face à la maîtrise capillaire totale que représente la tonsure, l'abandon de la pratique de la coiffure par le saint velu pourrait exprimer une critique face à l'échec d'une certaine institution cléricale.

Pour ce qui est de la représentation de la tonsure et de ses spécificités iconographiques, il semble difficile d'aboutir à une théorie complète sur le sujet à partir du corpus rassemblé. Cependant, ce dernier permet tout de même de présenter quelques observations. La cérémonie de la première tonsure du novice²¹⁹ est un thème courant [Annexe 1.57]²²⁰. Le postulant à la cléricature est généralement figuré à genoux en prière devant un évêque mitré, tenant les mèches de l'individu tout en les coupant avec une paire de ciseaux. La tonte régulière de la tête pour le maintien de la tonsure n'est quant à elle un thème iconographique moins prisé, comme c'est d'ailleurs le cas pour la représentation d'un barbier en train de couper des cheveux²²¹. Pour ce

²¹⁵ POUVREAU F., « Un poil plus près du ciel. Sainteté, ascèse et excès pileux à la fin du Moyen Âge », *Mabillon*, 27, 2016, p. 113-152.

²¹⁶ *Saint Onuphre*, vers 1450, National Gallery of Art (Washington, États-Unis).

²¹⁷ Sur la pilosité de saint Onuphre, POUVREAU F., « Saint Onuphre, un modèle d'ascèse érémitique », *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIII^e - XV^e siècle)*, Paris, 2014, p. 207-228.

²¹⁸ POUVREAU F., *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIII^e - XV^e siècle)*, Paris, 2014, p. 240-266.

²¹⁹ GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. La grammaire des gestes*, Paris, 1989, p. 75.

²²⁰ Arras, Bibliothèque municipale, ms. 986, folio 7v, pontifical à l'usage de Sens, *Tonsure*, France (Paris ?), troisième quart du XIV^e siècle.

²²¹ Je remercie Florent Pouvreau d'avoir partagé cette information par l'intermédiaire des notes de son intervention lors de la journée d'étude de l'Université de Valenciennes et Hainaut-Cambrésis « Barbes, moustaches et toisons de l'Antiquité à nos jours », organisée par Mathieu Mercier et Jean-Christophe Abramovici à la Cité scolaire Gambetta-Carnot à Arras, le 5 juin 2013 : « "Défaire le poil" : Tonsure, tonte et rasage dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge ». Aucun acte n'a été publié.

qui est de la forme de la tonsure, du fait de la rigueur avec laquelle le droit canon la détermine, il semble cohérent que les règles fixées soient également suivies dans l'iconographie. Sur la période étudiée, la représentation de la tonsure est néanmoins variée. Elle peut, par exemple, être réduite à une bande très fine, quasiment stylisée [Annexe 1.58]²²² ou reproduite d'une manière très précise, mèche par mèche [Annexe 1.54]. Sa forme de couronne peut figurer de manière totale ou se matérialiser par un arc de cercle à l'arrière du crâne, parfois complété par une touffe de cheveux isolée au-dessus du front [Annexe 1.59]²²³. Cette forme dernière combine alors la pratique de la tonsure et le développement de la calvitie liée à l'âge. Sa représentation semble ainsi correspondre davantage à des critères stylistiques que canoniques. Robert Mills mentionne également l'existence de représentations de tonsure de taille réduite [Annexe 1.60]²²⁴. Pour lui, elles expriment l'embarras face à la vocation cléricale et donc à montrer son statut de religieux²²⁵. La tonsure, par la manière dont elle est représentée, n'est donc pas seulement un motif d'identification cléricale mais peut porter une signification plurielle et plus complexe²²⁶.

Perdre ses cheveux dans la culture profane

Malgré la prédominance du rasage de tête par le clergé, le motif de la perte de cheveux est néanmoins présent aux XIV^e et XV^e siècles au sein des pratiques de la population laïque. L'iconographie à ce sujet reste rare mais elle peut être complétée par les sources écrites.

Dans la littérature médiévale et notamment celle développant le thème de l'amour courtois, se raser la tête ou du moins se couper une mèche de cheveux prend le sens d'un sacrifice offert à l'être aimé qui doit s'éloigner un temps. Ce type de pratique est généralement réalisée par la femme courtisée pour l'homme. Ainsi, la pratique du don de cheveux connaît un grand succès dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles avant de disparaître progressivement à la fin de cette période. Ce geste est remplacé au XIV^e siècle par le don de *chapel*, un ornement qui enserre la

²²² *La libération des prisonniers par saint Léonard*, 1455-1465, Diözesanmuseum (Graz, Autriche).

²²³ Angers, Bibliothèque municipale, ms. 376, folio 354, *Decretales, Dénonciation d'un abbé devant le pape*, France (Angers ?), vers 1320-1330.

²²⁴ Londres, British Library, ms. Add. 42130, folio 54r, *Luttrell Psalter, Clercs tonsurés*, Angleterre, 1335-1340.

²²⁵ MILLS R., « The Signification of the Tonsure », CULLUM P. H. et LEWIS K. J., éd., *Holiness and Masculinity in the Middle Ages*, Cardiff, 2004, p. 118-119.

²²⁶ GROSS A. et SCHAEFER J., « Sémiotique de la tonsure, de l'"insipiens" à Tristan et aux fous de Dieu », *Le clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 2014, p. 244-275.

chevelure. De son côté, l'homme peut montrer son engagement en multipliant les sacrifices dont le rasage de la tête est une des expressions physiques. La disparition de ce geste est concomitante à celui du don de cheveux. La chevelure n'a plus un rôle aussi important dans la littérature de la fin du Moyen Âge du fait du changement de symbolique qui survient avec le déclin du *fin'amor*. Elle devient une partie intime du corps, notamment féminin, qui ne se montre plus aussi facilement²²⁷.

Le rasage de la tête intervient également à des moments importants de l'éducation du jeune garçon. À l'instar de la cérémonie de la première tonsure pour le clergé, cette pratique devient un rite de passage qui marque l'engagement de l'individu vers l'âge adulte²²⁸. Cela intervient lors de l'entrée dans une école dont la gratuité se développe à partir du quatrième concile du Latran (1215) pour les institutions religieuses et à partir du XIV^e siècle pour les institutions séculières avec le Collège de Westminster par exemple²²⁹. À partir de douze ou treize ans, les garçons peuvent prétendre au statut d'acolyte qui leur permet d'acquérir une première expérience de service liturgique. Ce statut leur impose le port de la tonsure mais n'en fait pas pour autant des clercs²³⁰. À Londres, en 1479, les merciers demandent à l'apprenti de se couper les cheveux s'il souhaite travailler auprès d'un maître. Une coupe régulière est d'ailleurs financée par ce dernier. En cas de refus de l'apprenti, il peut être envoyé en prison²³¹.

Dans la culture populaire, la perte de cheveux a également une symbolique particulière. Elle s'associe dans le folklore populaire à la figure de l'ours. De fait, cet animal est l'un de ceux considérés au Moyen Âge comme ressemblant à l'homme²³². Selon la culture médiévale, l'ours est *versipelles*, ce qui signifie « celui qui retourne sa peau » : par son jeûne durant son hibernation, la peau de l'animal se retourne, donne à voir un homme chauve endormi jusqu'à ce qu'il se réveille et retrouve son physique ordinaire²³³. À la fin du Moyen Âge, la figure de l'ours est mêlée voire remplacée par celle de l'homme sauvage²³⁴. À l'instar de l'animal mais aussi des saints velus, il renonce au monde et décide de vivre dans des zones reculées. Ce renoncement

²²⁷ ROLLAND-PERRIN M., « Chevelure et Motif », *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 2014, p. 171-273.

²²⁸ BARTLETT R., « Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages », *Transactions of the Royal Historical Society*, 4, 1994, p. 49. et HALLPIKE C. R., « Hair », JONES L., éd., *The Encyclopedia of Religion*, Detroit, 2005, vol.6, p. 154.

²²⁹ JOHNSTON R. A., *All Things Medieval. An Encyclopedia of the Medieval World*, Santa Barbara, 2011, p. 623-624.

²³⁰ GILCHRIST R., *Medieval Life. Archaeology and the Life Course*, Woodbridge, 2012, p. 91.

²³¹ THRUPP S. L., *The Merchant Class of Medieval London. 1300-1500*, Ann Arbor, 1962, p. 150.

²³² PASTOUREAU M., *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, 2011, p. 86.

²³³ Un parallèle est établi entre hibernation et Carême. GAGNEBET C. et LAJOUX J.-D., *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, 1985, p. 104.

²³⁴ BERNHEIMER R., *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, 1970, p. 55.

extrême s'exprime alors par la nudité et le développement d'un vêtement pileux qui rapproche l'homme du monde sauvage²³⁵. Ainsi, de nombreux contes associent ours et homme sauvage, poil et calvitie, comme celui de *L'homme sauvage* dans lequel le héros éponyme enlève un enfant prince qui a la caractéristique d'être chauve et teigneux. Le roman d'origine française *Valentin et Ourson*, dont il existe de nombreuses versions, raconte l'histoire de deux jumeaux abandonnés dans la forêt. L'un est élevé à la cour du roi de France pour devenir chevalier. L'autre grandit aux côtés d'une ourse et devient un homme sauvage. Une version allemande du XV^e siècle raconte le rasage de ce dernier qui marque son retour au monde²³⁶. Sur le même sujet de cette relation entre forte pilosité et calvitie, Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, dans leur ouvrage, mentionnent une représentation qui semble être un *unicum* [Annexe 1.61]²³⁷. Ce relief sculpté sur la façade en bois d'une maison de pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle montre une figure masculine couverte d'un motif d'écaille, chauve et portant un bâton. Les deux auteurs l'identifient comme un sauvage particulier, un sylvain, un individu habitant particulièrement dans la forêt. Néanmoins, l'interprétation de cette œuvre reste complexe. L'hypothèse proposée est que cet homme soit un malade déguisé en homme sauvage sans pour autant comprendre dans quel contexte une telle chose pourrait arriver²³⁸.

La notion de rasage de la tête dans la culture profane est influencée par la pratique cléricale de la tonsure et s'inscrit dans une même volonté d'illustrer un rite de passage et d'exprimer un nouvel engagement et une certaine marginalisation.

La connotation de perte de cheveux à la période tardo-médiévale est donc ambivalente. Son iconographie, tant religieuse que profane, reflète ce mouvement entre rejet et réappropriation.

²³⁵ POUVREAU F., *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, 2014.

²³⁶ GAIGNEBET C. et LAJOUX J.-D., *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, 1985, p. 93.

²³⁷ *Sylvain*, XV^e siècle, Maison Saint-Jacques (Levroux, France).

²³⁸ GAIGNEBET C. et LAJOUX J.-D., *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, 1985, p. 277.

La perte de cheveux, et notamment la calvitie, intervient principalement à l'approche du terme de la vie d'un homme. Cette association de la perte capillaire et du grand âge est ainsi reprise dans l'iconographie tardo-médiévale pour représenter le vieillard, la vieillesse et la mort. Du fait de son caractère distinctif, le motif de la calvitie devient un attribut des représentations allégoriques de la mort et du temps et exprime l'importance de la notion temporelle pour ces figures.

Par son positionnement au sommet de la tête, la chevelure a une forte portée symbolique dans la pensée médiévale. À l'approche de la mort, perdre ses cheveux revient à perdre son statut et représente la perte de la virilité chez l'homme. Cela illustre la dégradation de son rôle social mais aussi la dégradation de son propre corps, par la vieillesse et la maladie.

Paradoxalement, c'est cette même pratique du rasage du crâne qui est choisie par l'Église et par les laïcs pour symboliser un engagement important de la vie, à l'instar de la connotation de la pratique du rasage dans les Écritures.

Deuxième partie : L'attribut de la violence

Jusqu'ici, la perte de cheveux a été traitée comme un motif s'insérant dans un contexte particulier qui en a défini la signification. Néanmoins, elle prend place au cours de la fin du Moyen Âge dans une iconographie d'un autre type.

La perte de cheveux permet d'identifier certains tourmenteurs du Christ lors de la Passion et des bourreaux qui exécutent les saints durant leur martyre.

Dans le contexte de l'iconographie religieuse, elle semble donc être devenue le moyen de distinguer la connotation des personnages, entre bonnes et mauvaises figures.

Néanmoins, elle prend également place dans un contexte typologique lié à la perte de cheveux subie par des figures bibliques positives. C'est le cas notamment d'un des supplices du Christ, l'arrachage des cheveux et de la barbe.

A. Les ennemis du christianisme

Le motif de la perte de cheveux intervient au sein de l'iconographie religieuse. Par leur association à l'image des agents de la justice allant à l'encontre du message chrétien et participant aux martyres des saint personnages, il est perçu comme un attribut dévalorisant.

Les tourmenteurs du Christ

Dans l'iconographie religieuse de la fin du Moyen Âge, les figures les plus couramment associées à la perte de cheveux sont les tourmenteurs²³⁹.

Au sein des scènes de la Passion, les tourmenteurs désignent les personnages à l'origine des souffrances et des persécutions du Christ. Ils sont présents à chaque étape avec un rôle différent, entre la trahison de Judas et la mort sur la Croix. Lors des différents épisodes, les tourmenteurs peuvent être associés au motif de la perte de cheveux même si cela reste de manière minoritaire parmi le corpus des représentations de la Passion. Des personnages clairement identifiés l'arborent : Malchus, serviteur de Caïphe, est connu dans les Évangiles pour avoir eu l'oreille coupée par saint Pierre²⁴⁰ ; son crâne est représenté entièrement chauve dans le *retable de Liebfrauenkirche* de Hofgeismar [Annexe 2.1]²⁴¹. Certains sont identifiés non par un nom mais par leur rôle déterminant dans le récit de la Passion. Les textes ou la tradition leur ont associé un surnom afin de les distinguer. Le porte-lance de la *Crucifixion* de Juan Oliver [Annexe 2.2]²⁴² est ainsi montré avec le haut du crâne dégarni malgré une barbe abondante. Mais, plus généralement, les figures des tourmenteurs ne sont pas décrites par les Écritures et restent complètement anonymes. Ces exécutants sont des personnifications de l'acte de violence qui met en lumière la souffrance du Christ. Ce sont de simples soldats, tels ceux représentés dans l'*Arrestation du Christ* de Rueland Frueauf le Jeune [Annexe 2.3]²⁴³, où Malchus, une nouvelle

²³⁹ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 1, Berkeley, 1993, p. 183-186.

²⁴⁰ Mt 26, 51-52 ; Mc 14,47 ; Lc 22,49-51 et Jn 18, 10-11.

²⁴¹ Artiste de Westphalie, Retable (détail), *Arrestation du Christ*, vers 1310, Liebfrauenkirche (Hofgeismar, Allemagne).

²⁴² Juan Oliver, *La Passion du Christ*, détail de la Crucifixion, vers 1335, Museo de Navarra (Pampelune, Espagne).

²⁴³ Rueland Frueauf le Jeune, *Arrestation du Christ*, 1498, Stiftmuseum (Klosterneuburg, Autriche).

fois figuré sans cheveu, est accompagné par un second chauve. Ce dernier tire le Christ grâce à une corde autour du cou afin de le mener à son jugement. Dans le *Portement de Croix* de Derick Baegert [Annexe 2.4]²⁴⁴, le personnage dégarni est un soldat menant le Christ au Golgotha pour la Crucifixion. Néanmoins, au sein des différents épisodes de la Passion, la scène privilégiée par les artistes pour illustrer un tourmenteur chauve est la flagellation du Christ²⁴⁵ telle que celle réalisée par un membre de l'école de Giotto à l'église Santa Maddalena de Bolzano [Annexe 2.5]²⁴⁶.

Comme le montrent ces exemples, le tourmenteur, qu'il soit partiellement ou totalement chauve ou rasé, est souvent le seul à être représenté ainsi dans la scène. De prime abord, rien ne semble différencier ce type de tourmenteur des autres car ils agissent de manière similaire dans l'accomplissement des supplices du Christ. Néanmoins, le caractère discriminant de ce motif incite à penser qu'il est signifiant et supplée la caractérisation du personnage. Dans la représentation du *Christ devant Pilate* d'un manuscrit néerlandais de la fin du XV^e siècle [Annexe 2.6]²⁴⁷, le personnage chauve est le soldat amenant Jésus devant le préfet de Judée. Suivi par une foule armée, il est le seul à retirer son couvre-chef. Ce geste qui marque son respect envers Pilate est aussi une manière de mettre en avant son crâne chauve. Sa tête s'oppose ainsi à celles des autres personnages de la scène, en particulier les principaux qui ont les cheveux longs : Pilate ayant la tête couverte et Jésus étant nimbé. Il se distingue également par son comportement actif, comme l'indique le positionnement de sa jambe gauche, qui s'oppose aux corps statiques des autres personnages. Le motif de la calvitie participe ainsi à marquer pour le regard du spectateur la culpabilité du soldat, perçu non plus comme un simple exécutant des ordres mais comme un réel moteur du sort funeste de Jésus. Cette idée semble se vérifier dans les représentations comportant deux tourmenteurs associés au motif de la perte de cheveux. Dans l'*Arrestation du Christ* de Rueland Frueauf le Jeune [Annexe 2.3]²⁴⁸, cette double présence marque la combinaison de deux scènes en une seule : la guérison de Malchus et l'arrestation vers le palais de Caïphe. Malchus est celui qui vient officiellement arrêter le Christ au nom du grand-prêtre et de l'ensemble du Sanhédrin. Le soldat, lui, mène physiquement Jésus à Caïphe. La perte de cheveux met en avant deux personnages, deux tourmenteurs qui appartiennent à deux scènes

²⁴⁴ Derick Baegert, *Portement de Croix*, 1490, Westfälisches Landesmuseum (Münster, Allemagne).

²⁴⁵ La flagellation peut souvent être combinée avec d'autres épisodes de la Passion comme la dérision du Christ ou le couronnement d'épines dans les représentations.

²⁴⁶ École de Giotto, *Flagellation*, vers 1370, Église Santa Maddalena (Bolzano, Italie).

²⁴⁷ Lyon, Bibliothèque municipale de la Part-Dieu, ms. 5999, folio 46v, livre d'heures, *Christ devant Pilate*, Pays-Bas (Utrecht ?), fin du XV^e siècle.

²⁴⁸ Rueland Frueauf le Jeune, *Arrestation du Christ*, 1498, Stiftsmuseum (Klosterneuburg, Autriche).

différentes mais pourtant représentées simultanément. Le motif de la perte permet alors de dissocier symboliquement les deux scènes successives et joue un rôle dans la lecture et la clarté de la composition.

En outre, la question d'une signification intrinsèque de ce motif se pose. N'étant pas systématiquement utilisé pour la représentation du tourmenteur, il n'est pas l'un des attributs principaux servant à l'identification du personnage mais renseigne le spectateur sur celui-ci. Ainsi, la manière de représenter la perte de cheveux chez les tourmenteurs n'est pas identique. Alors que certains ont le crâne dégarni ou totalement chauve, d'autres ont la tête rasée. Actuellement, aucune hypothèse n'a éclairé la signification de cette différence pour ce type de personnage²⁴⁹. Lorsqu'il s'agit de tonte de la tête, les représentations illustrent parfois le rasage rapidement ou mal réalisé, laissant des cheveux sur le crâne à l'instar de la figuration du serviteur du grand prêtre venant arrêter Jésus dans les *Heures de la reine Elizabeth* [Annexe 2.7]²⁵⁰. Le personnage a également ici la barbe mal rasée. L'absence de couvre-chef permet de mettre en avant son essorillement mais aussi sa coupe de cheveux, un signe discriminant le personnage²⁵¹. Entre calvitie involontaire et rasage voulu, la notion du choix peut s'exprimer à travers ce motif. Le tourmenteur est-il un homme refusant en pleine conscience Dieu en la personne du Christ et choisissant de le mettre à mort en connaissance de cause ou est-il un instrument inconscient de l'accomplissement du message divin ?²⁵² L'artiste illustre-t-il ce choix chez le tourmenteur rasé et au contraire ce non choix chez le tourmenteur chauve ?²⁵³ Néanmoins, dans certains cas, cette interrogation n'est plus pertinente lorsque la technique artistique utilisée ne laisse pas à l'artiste le choix de faire la distinction.

Le motif de la perte de cheveux est également accompagné d'autres attributs physiques. Dans le *Couronnement d'épines* du Maître de la Passion de Karlsruhe vers 1450-1455 [Annexe 2.8]²⁵⁴, deux personnages au crâne entièrement rasé sont seuls au premier plan avec le Christ aux longs cheveux. Le premier, orné d'un bandeau vert, mettant en valeur le sommet de son crâne,

²⁴⁹ À ma connaissance, aucune publication n'aborde le sujet pour les tourmenteurs tout comme pour l'iconographie de la perte de cheveux en général.

²⁵⁰ Londres, British Library, ms. Add. 50001, folio 17r, *Heures de la reine Elizabeth, Arrestation du Christ*, Angleterre, vers 1415.

²⁵¹ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 1, Berkeley, 1993, p. 192.

²⁵² Théologiquement, cette question se pose principalement autour de la figure de Judas qui focalise ce dilemme.

²⁵³ Par extrapolation, l'idée d'illustration du débat théologique opposant liberté et prédestination, toujours présent à la veille de la Réforme, semble attrayante mais aucun argument, à ma connaissance, ne peut la corroborer.

²⁵⁴ Maître de la Passion de Karlsruhe, *Passion de Karlsruhe, Couronnement d'épines*, vers 1450-1455, Kunsthalle (Karlsruhe, Allemagne).

participe à la torture physique de Jésus en lui tirant les cheveux et lui frappant la tête à l'aide d'un bâton. Le second, à genoux devant le Christ en dérision de la royauté qu'on lui attribue, participe à la torture psychologique en lui plaçant une branche de roseau entre les mains, un sceptre symbole de son rang complété par le port de la pourpre, et en se moquant ou en l'injuriant. Sa tête rasée est ornée d'une blessure surmontée d'une mouche qui appuie son caractère purulent. Il présente également des signes de difformité comme son oreille disproportionnée. Selon Ruth Mellinkoff²⁵⁵, les signes de maladie et de difformité sont des attributs supplémentaires marquant la connotation négative d'un personnage, notamment ici lorsqu'il est chauve. L'absence de cheveux est donc l'une des marques attribuées aux tourmenteurs du Christ qui participe à leur difformité physique, symbole clairement identifié à la fin du Moyen Âge comme un reflet des vices et des péchés de leur âme²⁵⁶.

Une dernière manière de représenter le tourmenteur est de l'identifier à une population par l'intermédiaire des attributs qui la caractérisent, qu'ils soient vestimentaires ou physiques. Dans le contexte de la Passion du Christ, deux populations sont généralement représentées aux côtés du Christ, les Juifs et les Romains. Pour les Juifs, les attributs iconographiques sont nombreux²⁵⁷. Changeants suivant les territoires et les régions, souvent en corrélation avec les lois contemporaines en place, les plus courants sont le nez proéminent, la rouelle ou encore le *pileus cornutus*, un chapeau pointu en forme de cône. Ce dernier n'est pas présent dans notre corpus puisqu'il impliquerait de cacher le haut de la tête. De même, la rouelle semble peu illustrée dans ce genre de contexte. Le nez proéminent est, quant à lui, un motif récurrent. Il est par exemple utilisé pour la figure du tourmenteur de la *Dérision du Christ* du Maître du retable de Staufen [Annexe 2.9]²⁵⁸. Sa représentation de profil permet de mettre en valeur à la fois la calvitie et la forme du nez. Sa grandeur relative est appuyée par la taille plus réduite des nez des autres personnages et notamment d'un second tourmenteur, figuré dans la même position de profil, au-dessus de lui. Ce motif est également présent pour l'un des tourmenteurs du *Couronnement*

²⁵⁵ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 1, Berkeley, 1993, p. 184.

²⁵⁶ KLEMETTILÄ H., *Epitomes of Evil. Representation of Executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages*, Turnhout, 2006, p. 165-167.

²⁵⁷ Sur l'iconographie médiévale du Juif, voir FAÛ J.-F., *L'image des Juifs dans l'art chrétien médiéval*, Paris, 2005. ; BLUMENKRANZ B., *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966. ou STOICHITA V., *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes. 1453-1789*, Paris, 2014, p. 84 et ss.

²⁵⁸ Maître du retable de Staufen (aussi appelé Maître du retable de Tennenbach), *Dérision du Christ*, premier tiers du XV^e siècle, Augustinermuseum (Fribourg-en-Brisgau, Allemagne).

d'épines d'un artiste de l'entourage de Rueland Frueauf l'Ancien [Annexe 2.10]²⁵⁹. Le personnage porte des franges, un élément vestimentaire issu des prescriptions bibliques et qui l'identifie clairement comme Juif. Symboles intrinsèquement juifs, imposés par les autorités locales ou fondés sur des préjugés, ces attributs marquent l'appartenance à la communauté juive et illustrent surtout l'antisémitisme occidental accentuant le rejet de la figure du tourmenteur. Selon Christine Bélanger, ce rejet est d'autant plus fort qu'il est associé au judaïsme²⁶⁰. Pour la représentation en tant que Romain, les attributs sont moins nombreux et se réduisent généralement au port du costume du soldat romain comme le montre la *Présentation de Jésus à Annas des Heures Sforza* [Annexe 2.11]²⁶¹. Les soldats, et notamment le soldat chauve tenant la corde autour du cou du Christ, portent la tunique romaine surmontée de la cuirasse et de la *cingulum militare* ornée de ptéryges. Le rôle de ces soldats romains est limité car ils ne participent pas, dans les représentations, aux épisodes de violence envers Jésus. Néanmoins, le dénigrement de ces figures par le biais de leurs traits physiques tels que la calvitie illustre bien le jugement négatif porté à leur égard et ce malgré leur rôle réduit dans la Passion. Dans cette même veine d'identification à une population, le tourmenteur chauve est plus rarement représenté comme un étranger. Dans le *Psautier Lutrell* [Annexe 2.12]²⁶², le tourmenteur est d'origine africaine. Il reprend l'iconographie associée au Juif : le nez proéminent et les vêtements jaunes et oranges. Chez Rueland Frueauf le Jeune, l'un des tourmenteurs de l'*Arrestation du Christ* porte un turban oriental [Annexe 2.3]²⁶³. Ici, à la manière de l'antijudaïsme, la xénophobie, notamment illustrée à travers le motif de la calvitie, est utilisée pour illustrer le rejet de la figure du tourmenteur. Le tourmenteur peut aussi être représenté avec des vêtements bicolores ou multicolores qui le différencient des autres personnages, comme c'est le cas dans la *Flagellation des Petites Heures du duc de Berry* [Annexe 2.13]²⁶⁴. Dans la scène, les deux tourmenteurs portent un vêtement alliant le rose et le rouge pour l'un, le vert et le jaune pour l'autre. Ce dernier, représenté chauve, a l'une de ses jambes nue. Selon Christine Bellanger,

²⁵⁹ Entourage de Rueland Frueauf l'Ancien, *Couronnement d'épines*, 1440-1507, Historisches Museum (Ratisbonne, Allemagne).

²⁶⁰ BELLANGER C., « Le Christ outragé : une iconographie judiciaire. Autour des images de la Dérision du Christ en Occident à la fin du Moyen Âge », GAUVARD C. et JACOB R., éd., *Les rites de la justice. Gestes et rituels judiciaire au Moyen Âge*, Paris, 2000, p. 165.

²⁶¹ Londres, British Library, MS. Add. 34294, folio 149v, *Heures Sforza, Présentation de Jésus à Annas*, Italie, vers 1490.

²⁶² Londres, British Library, MS. Add. 42130, folio 92v, *Psautier Lutrell, Flagellation du Christ*, Angleterre, XIV^e siècle.

²⁶³ Rueland Frueauf le Jeune, *Arrestation du Christ*, 1496, Stiftsmuseum (Klosterneuburg).

²⁶⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 18014; folio 83v; *Petites Heures du duc de Berry, Flagellation*, France; 1372-1375.

le vêtement et la nudité sont des éléments dénigrant le rôle et le statut de ces figures dans les scènes de la Passion²⁶⁵.

Figure protéiforme, le tourmenteur concentre iconographiquement toute la haine du christianisme envers les individus responsables de la mort de leur Messie. La perte de cheveux se développe ainsi dans ce contexte comme l'un des attributs caractérisant la discrimination et le rejet de ces personnages ayant tourné le dos à Dieu.

Les bourreaux des saints martyrs

Ce motif de la perte de cheveux se retrouve également dans des représentations proches de celles de la Passion, les épisodes de martyres. Refusant de renier leur foi et suivant les pas du Christ lors de son tourment, les martyrs sont soumis à des violences et à des supplices qui finissent par provoquer leur mort. Ce parallèle spirituel entre le Christ et les martyrs s'exprime donc aussi iconographiquement avec des scènes de torture et de mise à mort où peut se développer une figure d'exécutant de sentences. Nous choisissons ici de différencier les tourmenteurs, présents dans les scènes de la Passion, et les bourreaux, dans les scènes de martyres, afin d'exprimer une distinction entre les deux types de scènes. L'utilisation de ces deux synonymes est également un moyen de questionner le rapprochement iconographique entre ces deux figures.

Dans les scènes de martyres, le bourreau présente certains des attributs qui sont associés à la figure du tourmenteur dans les scènes de la Passion. Dans la *Décollation de saint Jean Baptiste* représentée par Andrea Pisano au baptistère Saint-Jean de Florence [Annexe 2.14]²⁶⁶, le bourreau, représenté de profil, est chauve. Son crâne lisse contraste avec la longue chevelure du saint, également de profil. Le bourreau chauve est celui qui mène l'action de la scène, il exécute l'ordre de mise à mort. Comme nous avons pu le voir précédemment, la calvitie indique le rôle déterminant de l'individu auquel elle est associée et permet de le discriminer au sein d'un groupe. À l'instar de la longue chevelure du Christ, les cheveux du saint créent une opposition face à l'absence capillaire du bourreau. Parfois, cette longue chevelure est l'instrument de la

²⁶⁵ BELLANGER C., « Le Christ outragé : une iconographie judiciaire. Autour des images de la Dérision du Christ en Occident à la fin du Moyen Âge », GAUVARD C. et JACOB R., éd., *Les rites de la justice. Gestes et rituels judiciaire au Moyen Âge*, Paris, 2000, p. 165.

²⁶⁶ Florence, Baptistère Saint-Jean, porte sud, Andrea Pisano, *Décollation de saint Jean Baptiste*, vers 1330.

soumission du martyr. Ainsi, dans le *Psautier de la Reine Mary* [Annexe 2.15]²⁶⁷, le bourreau tient saint Pancrace de Rome par les cheveux avant de le décapiter. Ce geste se retrouve lors de l'exhibition de la tête du décapité. Il est souvent associé à la décollation de saint Jean Baptiste²⁶⁸. C'est par exemple le cas dans le *Retable de saint Jean* [Annexe 2.16]²⁶⁹. Rogier van der Weyden montre le bourreau de dos tenant encore en main la tête du saint avant de la déposer sur le plateau avancé par Salomé. Sa position est assez complexe et contorsionnée : sa jambe gauche, tout aussi droite que sa jambe droite, s'écarte du reste du corps ; son bassin légèrement en arrière indique le relèvement du buste ; la tête est tournée vers l'arrière. Cette position peut illustrer la réalité d'une exécution en ce qu'elle montre la manière d'éviter de tâcher ses vêtements ou de recevoir du sang sur son visage. Elle contraste également avec les positions des autres personnages plus posées voire décontractées. De la même manière, le costume joue un rôle contrastant. Ici, le vêtement est bicolore, rouge et jaune, deux couleurs équivoques²⁷⁰. Il peut également être rayé comme dans cette *Décapitation d'un saint martyr* peinte par un artiste suisse [Annexe 2.17]²⁷¹. Nous retrouvons ainsi ce qu'a pu développer Christine Bellanger sur les spécificités des costumes des bourreaux²⁷². Ainsi, de façon concomitante, les caractéristiques vestimentaires et les traits physiques comme la calvitie créent un contraste visuel entre le bourreau et les autres personnages, de la même manière que dans le cas des tourmenteurs.

Néanmoins, les deux figures ne peuvent former une seule catégorie homogène du fait de leurs différences : certains attributs du tourmenteur ornent peu ou pas la figure du bourreau. Le motif de la perte de cheveux est représenté d'une manière moins variée que dans les scènes de la Passion. Les bourreaux ont de la calvitie ou sont entièrement chauves. Le rasage ne semble pas une alternative ou, en tous cas, n'est pas différenciable de la calvitie. Dans la majorité des cas, les artistes peignent les bourreaux avec une perte de cheveux limitée seulement au haut du crâne, comme c'est le cas dans le *Saint Sébastien* d'Andrea Mantegna [Annexe 2.18]²⁷³. De même, les

²⁶⁷ Londres, British Library, ms. Royal 2 B VII, folio 250r, *Psautier de la reine Mary, Martyre de saint Pancrace de Rome*, Angleterre, vers 1310-1320.

²⁶⁸ GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. La grammaire des gestes*, Paris, 1989, p. 85.

²⁶⁹ Rogier van der Weyden, *Retable de saint Jean*, vers 1455-1460, Gemäldegalerie (Berlin, Allemagne).

²⁷⁰ PASTOUREAU M., *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, 2016. et PASTOUREAU M., *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, 2019.

²⁷¹ Artiste suisse, *Décapitation d'un saint martyr*, dernier quart du XV^e siècle, Metropolitan Museum of Art (New York, États-Unis).

²⁷² BELLANGER C., « Le Christ outragé : une iconographie judiciaire. Autour des images de la Dérision du Christ en Occident à la fin du Moyen Âge », GAUVARD C. et JACOB R., éd., *Les rites de la justice. Gestes et rituels judiciaire au Moyen Âge*, Paris, 2000, p. 165.

²⁷³ Paris, Musée du Louvre, Andrea Mantegna, *Saint Sébastien*, vers 1480.

cheveux désordonnés ou mal coiffés sont peu représentés, les artistes privilégiant des bourreaux aux cheveux bouclés comme dans le *Martyre de sainte Marguerite* de Hans Egkel [Annexe 2.19]²⁷⁴. Il en est de même pour les difformités ou toutes autres marques physiques dénigrantes qui sont peu présentes. Certaines représentations mettent néanmoins ces caractéristiques en avant dans un but caricatural, tel le *Martyre de saint Laurent* d'un livre d'heures du début du XIV^e siècle [Annexe 2.20]²⁷⁵. Une autre exception à citer pourrait être la *Légende des saints Félix et Aداucte* d'un artiste de Francfort [Annexe 2.21]²⁷⁶ qui montre un bourreau dégarni, décoiffé²⁷⁷ et arborant une verrue poilue sur la joue. De plus, la calvitie n'est pas associée à une identification du bourreau avec une population spécifique. Malgré le contexte romain des grandes persécutions du IV^e siècle pour la majorité des martyres représentés, les bourreaux ne sont pas montrés en costume romain et encore moins en costume juif, à la manière des tourmenteurs. Les vêtements contemporains sont privilégiés. Cette prédilection pour l'insertion de ces scènes dans le contexte contemporain s'illustre aussi par l'architecture comme peut le montrer le *Martyre de saint Saturnin de Toulouse* dans un bréviaire du XV^e siècle [Annexe 2.22]²⁷⁸ où se développe un château médiéval en arrière-plan.

Parallèlement à ces distinctions d'avec les tourmenteurs, les bourreaux chauves sont aussi associés à d'autres motifs ou à des motifs mis plus significativement en avant. Le premier d'entre eux est la nudité. Elle se développe, par exemple, chez Dieric Bouts, dans son *Martyre de saint Érasme* [Annexe 2.23]²⁷⁹. Autour du corps du saint portant seulement un *perizonium* à la manière du Christ crucifié, le bourreau dégarni est le seul à ne pas porter de culotte ou de tunique longue couvrant ses jambes. Et, contrairement à l'autre exécutant des tortures, ses avant-bras sont entièrement visibles du fait des manches retroussées au-dessus de ses coudes. Les membres dénudés du bourreau pourraient être expliqués par le caractère physique de la tâche qui lui incombe. Néanmoins, le second bourreau est nettement moins découvert. Cette nudité fait écho à son crâne qui n'est plus couvert ou non vêtu. Le second motif est l'arme du bourreau qui est mise plus significativement en avant dans leur représentation par rapport à celle du tourmenteur.

²⁷⁴ Hans Egkel, *Martyre de sainte Marguerite*, 1475-1485, Stiftmuseum (Melk, Autriche).

²⁷⁵ Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 102, folio 105v, livre d'heures, *Martyre de saint Laurent*, Angleterre, vers 1300.

²⁷⁶ Artiste de Francfort, *Légende des saint Félix et Aداucte*, 1495, Wallraf-Richartz-Museum (Cologne, Allemagne).

²⁷⁷ KLEMETTILÄ H., *Epitomes of Evil. Representation of Executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages*, Turnhout, 2006, p. 186.

²⁷⁸ New York, Morgan Library, ms. M. 463, folio 582v, bréviaire, *Martyre de saint Saturnin de Toulouse*, France (Toulouse), vers 1490.

²⁷⁹ Dieric Bouts, retable (détail), *Martyre de saint Érasme*, 1458, Église Saint-Pierre (Louvain, Belgique).

L'illustration de la *Légende dorée* du milieu du XV^e siècle [Annexe 2.24]²⁸⁰ montrant le martyr du pape Corneille et de ses compagnons en est un exemple. Les martyrs ont été décapités, ou sont sur le point de l'être, par un groupe de bourreaux tenant chacun en main une épée. Cette dernière semble disproportionnée par rapport à la taille des personnages. C'est d'autant plus le cas pour le bourreau chauve, présent au centre de la miniature, dont l'arme mesure quasiment la même taille que lui. Dans ce manuscrit produit à Bruges, ces représentations d'armes pourraient correspondre à l'influence de l'iconographie d'épées à deux mains, parfois appelées espadons, qui se développent principalement dans les territoires germaniques et du nord de l'Europe et qui sont utilisées pour le combat au corps à corps, lors de batailles²⁸¹. Ainsi, leur représentation en dehors d'un combat pourrait également avoir une signification symbolique et matérialiser le pouvoir des bourreaux sur les victimes de leurs violences, de la même manière que le motif de la perte de cheveu peut illustrer, voire mettre en lumière le pouvoir judiciaire qu'ils exercent. Néanmoins, aucune étude à ce jour n'a établi une corrélation entre la représentation des armes et celle de la perte de cheveux.

Ainsi, malgré la présence du tourmenteur et du bourreau dans un contexte similaire, il semble que leurs représentations diffèrent. Du fait de nombreuses relations, comme nous venons de le voir, avec le monde profane et contemporain, le bourreau se rapproche ainsi de l'image de l'exécuteur profane, qui peut être généralement assimilé à la figure du maître des hautes œuvres. Dans ce contexte profane, il est un membre du corps judiciaire et, en ce sens, il exécute de plein droit les décisions de justice du seigneur ou de la commune. Ainsi, sa figure n'est pas porteuse de l'infamie du tourmenteur par l'intermédiaire de son costume ou de ses traits physiques. Pour reprendre les mots de Barbara Morel, il est « un homme ordinaire au service de la justice »²⁸² et ne se distingue pas iconographiquement des autres personnages. Il faut tout de même préciser l'existence de quelques attributs dépréciatifs comme le crâne dégarni laissant « une petite touffe de cheveux au niveau du front, ainsi qu'un léger bandeau au-dessus des oreilles » mais qui ne

²⁸⁰ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M. 672-5 IV, folio 89r, *Légende dorée, Martyre du pape Corneille*, Flandres (Bruges), 1445-1465.

²⁸¹ OAKESHOTT E., *European Weapons and Armour. From the Renaissance to the Industrial Revolution*, Woodbridge, 2000, p. 148.

²⁸² MOREL B., *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtement dans l'enluminure en France du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 2007, p. 279-281.

représente que 3 % des illustrations de son corpus²⁸³. La calvitie n'est donc pas un motif associé à la figure de l'exécuteur profane²⁸⁴, qui porte souvent la cagoule²⁸⁵.

Une explication quant à la différenciation du tourmenteur et du bourreau pourrait se développer au travers des représentations d'exécutions historiques. Dans une version illustrée du XV^e siècle de l'*Histoire de Rome depuis sa fondation* de Tite Live, l'une des miniatures montre l'épisode du massacre de la famille de Hiéron II, un tyran de Syracuse du III^e siècle avant notre ère [Annexe 2.25]²⁸⁶. La moitié d'entre eux est décapitée par un individu chargé de cette tâche. Ce dernier reprend ainsi les caractéristiques du bourreau – la calvitie, les avant-bras dénudés ou encore l'arme disproportionnée – mais ne présente pas de traits ou de difformités discriminantes issues de l'iconographie du tourmenteur. Ainsi, cette miniature permet de supposer que la représentation d'un bourreau se rapproche de la figure d'un exécutant de scènes historiques. Il s'insère dans l'illustration d'une scène ancrée temporellement, l'événement historique de l'exécution, que l'iconographie soit le reflet de l'époque de l'épisode ou soit remplacée par celle de l'époque contemporaine de la création de l'image. *A contrario*, l'exagération des attributs du tourmenteur exprimerait l'universalité et l'intemporalité du rejet du message christique. L'exécuteur des scènes de la Passion est celui qui s'oppose au Christ au moment de la Crucifixion et devient, de manière holistique, l'humanité le refusant à chaque instant. Le motif de la perte de cheveux, que ce soit chez le tourmenteur ou le bourreau, est alors un élément exprimant la discrimination de l'individu donnant la mort, qui plus est à une personne sainte.

Malgré sa différence iconographique d'avec le tourmenteur, le bourreau présente ce même motif, marqueur la faute commise lors de l'exécution du saint ou de la sainte.

Au travers des représentations d'exécutions, le motif de la perte de cheveux développe une signification complémentaire dans l'iconographie religieuse, celle de l'opposition au message du

²⁸³ MOREL B., *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtement dans l'enluminure en France du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 2007, p. 284-285.

²⁸⁴ Comme le montre le travail de Martine Charageat sur les sources aragonaises, les documents passent sous silence le travail des bourreaux. Il est donc difficile d'en connaître totalement la réalité. CHARAGEAT M., « Bourreau et manipulation des corps en Aragon (XV^e-XVI^e) », CHARAGEAT M., RIBÉMONT B., SOULA M., éd., *Corps en peines : manipulations et usages des corps dans la pratique pénale depuis le Moyen Âge* [Actes du colloque international organisé à la Maison des sciences de l'homme, Bordeaux, 7-9 décembre 2016], Paris, 2019, p. 46.

²⁸⁵ MOREL B., *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtement dans l'enluminure en France du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 2007, p. 289.

²⁸⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 30, folio 256r, *Histoire de Rome depuis sa fondation, Massacre de la famille de Hiéron II*, France (Paris), vers 1420.

Christ et de ses disciples. De cette manière, il reste ainsi la marque de la mort de l'individu, un refus du salut apporté par la Crucifixion et transmise par les saints personnages.

B. La perte de cheveux, une distinction entre le bien et le mal ?

Face à ces figures archétypales qui se développent dans l'iconographie religieuse, le motif de la perte de cheveux permet de déterminer la connotation attribuée à chaque personnage, au sein d'une dualité entre le bien et le mal.

Les deux larrons

Au plus près de l'événement central de l'économie du salut, les deux larrons expriment cette dualité de comportements envers le Christ qui s'illustre dans l'iconographie par le motif de la perte de cheveux.

Les Évangiles sont très silencieux sur leur histoire. Ces derniers sont identifiés seulement par la cause de leur arrestation, le vol. Ils n'interviennent dans l'histoire du Christ qu'au moment de la Crucifixion où ils subissent également leur mise à mort²⁸⁷. Chacun est installé d'un côté du Christ. Leur position n'est pas pour autant connue précisément. Le second événement mentionné les concernant est l'insulte du mauvais larron²⁸⁸ et la reconnaissance de Jésus comme le Christ par le bon larron²⁸⁹. À partir de ces maigres éléments, la tradition se développe rapidement notamment grâce aux écrits apocryphes. L'Évangile de Nicodème nomme ainsi les deux personnages Dysmas et Gestas²⁹⁰, le bon et le mauvais larron. L'histoire de Dysmas devient une hagiographie et s'enrichit plus largement du fait de sa sanctification par l'Église²⁹¹.

Cette distinction faite entre les deux larrons au sein des textes canoniques et apocryphes est retranscrite dans l'iconographie. La différence principale est la position des deux personnages par rapport au Christ : le bon larron est toujours représenté à sa droite et donc le mauvais à sa

²⁸⁷ Mt 27, 38 ; Mc 15, 27-28 ; Lc 23, 33.

²⁸⁸ Lc 23, 39.

²⁸⁹ Lc 23, 40-43

²⁹⁰ De nombreuses versions ou alternatives à ces deux noms existent. Nous suivrons la dénomination et l'orthographe choisies par Louis Réau malgré les incohérences à ce sujet dans l'ensemble des volumes : RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 2, 2, Paris, 1957, p. 494.

²⁹¹ Pour une synthèse de l'histoire de Dysmas, RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3, 1, Paris, 1958, p. 386.

gauche, une convention partagée par l'ensemble des illustrations de la Crucifixion. En outre, ces dernières sont d'autant plus détaillées du fait qu'elles illustrent notamment le fort développement de la dévotion autour de la Passion à partir du XIV^e siècle et de la littérature qui s'y rattache²⁹². L'un des détails iconographiques utilisé est la représentation de la perte de cheveux.

Selon la connotation négative attribuée à ce motif par la représentation des tourmenteurs dans les scènes de la Passion, son association à la figure du mauvais larron est légitime. De plus, selon le raisonnement de Ruth Mellinkoff, le rasage de la tête des criminels est une pratique récurrente dans la période médiévale, ce qui justifierait ce type d'association²⁹³. Néanmoins, malgré les nombreuses occurrences textuelles appuyant cette affirmation, il semble réducteur de définir ce choix iconographique seulement de cette manière. L'iconographie des tourmenteurs est d'ailleurs un bon exemple de la complexité d'interprétation du motif de la perte de cheveux. Dans la *Crucifixion des Heures de la reine Elizabeth* [Annexe 2.26]²⁹⁴, la distinction capillaire est flagrante. Le mauvais larron est dégarni sur le sommet du crâne alors que le bon larron présente une chevelure fournie. Cette distinction est doublée du fait de la figuration de leur âme emportée respectivement par les démons ou les anges. L'âme du mauvais larron est représentée par un personnage totalement chauve et imberbe qui montre son postérieur. L'âme du bon larron est montrée en orant ayant troqué sa chevelure brune pour une blonde, symbole de pureté, très appréciée dans la pensée médiévale²⁹⁵. L'opposition est également accentuée par la carnation plus foncée²⁹⁶ et le double tirage de langue du mauvais larron et de son âme, un signe de dérision face à la chose sacrée²⁹⁷. Parfois, la barbe joue également ce même rôle de distinction comme chez Duccio [Annexe 2.27]²⁹⁸. La distinction capillaire, significative mais certes peu visible, par la calvitie naissante est accentuée grâce à l'ajout d'une barbe au mauvais larron. Ici, la différenciation s'exprime clairement par l'âge des deux personnages²⁹⁹. Selon Louis Réau, le bon larron est représenté « jeune et imberbe, ce qui correspond à l'idéal grec de beauté et partant de

²⁹² MERBACK M. B., *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, 1999, p. 234.

²⁹³ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 192.

²⁹⁴ Londres, British Library, ms. Add. 50001, folio 37v, *Heures de la reine Elizabeth, Crucifixion*, Angleterre, 1420-1430.

²⁹⁵ CURRY W. C., *The Middle English Ideal of Personal Beauty. As Found in the Metrical Romances, Chronicles, and Legends of the XIII, XIV, and XV Centuries*, Baltimore, 1916, p. 12.

²⁹⁶ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 192.

²⁹⁷ GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, 1982, p. 136-137.

²⁹⁸ Duccio di Buoninsegna, *Maestà (detail), Crucifixion*, 1308-1311, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo (Sienne, Italie).

²⁹⁹ MERBACK M. B., *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, 1999, p. 230.

bonté »³⁰⁰. Sans pour autant confirmer les dires du chercheur en ces termes, la vieillesse associée à la figure de Gestas permet ainsi de le connoter négativement. Chez le Maître de la Crucifixion de Benediktbeuern [Annexe 2.28]³⁰¹, les deux larrons portent une barbe. La distinction se fait par la présence de la calvitie chez le mauvais larron mais également par la longueur, la couleur et la densité de la pilosité et de la chevelure. La nudité permet également d'appuyer le procédé en montrant le corps plus frêle de Dysmas.

Dans d'autres représentations, le motif de la calvitie est également utilisé pour la figuration du bon larron. Dans les *Très Belles Heures du duc de Berry* [Annexe 2.29]³⁰², c'est en effet Dysmas qui présente un crâne dégarni. Sa barbe et ses cheveux blancs s'ajoutent aux rides du front marquant la vieillesse du personnage. De l'autre côté, Gestas a une chevelure brune et une barbe naissante. Cette association du bon larron au personnage âgé montre ainsi l'ambivalence de la notion de vieillesse au Moyen Âge³⁰³. Dans certains cas, représenter un âge pour chaque larron ne permet pas en définitive de les discriminer individuellement comme bon ou mauvais mais exprime seulement une relation entre les deux protagonistes, qui s'établit par leur position similaire aux côtés du Christ lors de la Crucifixion et, à l'inverse, par leur histoire se soldant de manière opposée.

En outre, d'autres scènes de la Passion montrent les deux personnages chauves simultanément³⁰⁴. C'est le cas par exemple chez Mair von Landshuit [Annexe 2.30]³⁰⁵. Les deux larrons sont marqués par l'âge. Leur chevelure est quasiment inexistante mais permet tout de même d'exprimer une distinction par leur couleur respectivement brune et blanche. Cette différenciation s'illustre ici clairement par le positionnement des corps. Le mauvais larron présente un corps contorsionné par la douleur alors que le bon larron est dans une position plus détendue malgré ses bras attachés dans le dos. Tous deux sont également émaciés et marqués par des déformations physiques notamment au niveau du visage, comme le nez imposant et les oreilles disproportionnées. Ici, la calvitie n'est pas un motif discriminant spécifiquement Gestas. Elle illustre le mauvais comportement, le péché des deux larrons, c'est-à-dire leur passé de voleur. Ceci semble se confirmer par la grande similitude de la représentation des deux corps. L'expression de la souffrance dans la mort vient ainsi remplacer l'attribut iconographique

³⁰⁰ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 2, 2, Paris, 1957, p. 494.

³⁰¹ Maître de la Crucifixion de Benediktbeuern, *Crucifixion*, vers 1455, Alte Pinakothek (Munich, Allemagne).

³⁰² Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 11060-61, folio 194, *Très Belles Heures du duc de Berry, Descente de Croix*, France, début du XV^e siècle.

³⁰³ Sur la vieillesse, voir les pages 16-23.

³⁰⁴ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 192.

³⁰⁵ Mair von Landshuit, *Crucifixion*, 1485-1500, Wallraf-Richartz-Museum (Cologne, Allemagne).

pouvant identifier la dualité de comportement lors de leur présence auprès du Christ. D'ailleurs, leur calvitie fait également écho à celle de l'un des commanditaires de l'œuvre. Celui-ci se fait ainsi représenter comme un pécheur dans la suite des deux personnages, agenouillé en prière au premier plan. L'absence de cheveux pourrait ici être un choix iconographique. Cependant, le positionnement du commanditaire chauve à la droite du Christ l'associe plutôt à la figure du bon larron.

Selon Mitchell B. Merback, le thème des deux larrons est « une sorte de *carrefour existentiel*, auquel tout chrétien doit faire face à l'*hora mortis*, l'heure de la mort »³⁰⁶, le choix entre la résurrection et la mort. Dans les scènes de la Crucifixion, ce choix s'illustre par l'orientation et par le regard de chaque larron. Chez Jan Provoost [Annexe 2.31]³⁰⁷, malgré la double calvitie naissante, la différenciation se matérialise par la contraction plus ou moins marquée des corps mais surtout par leur orientation et, en particulier, par l'orientation des regards des deux larrons. Alors que le mauvais larron regarde ailleurs, le bon a le regard fixé dans la direction du Christ en train de mourir. Dans les *Heures Bedford* [Annexe 2.32]³⁰⁸, la distinction est d'autant plus marquante du fait de la représentation de Gestas de dos, ce qui accentue encore le report de son regard en dehors de la scène et met également en valeur la perte totale de ses cheveux. L'opposition entre les deux larrons s'établit ainsi par leur relation différente avec le Christ et le choix de salut qu'il propose. Ici, cette même possibilité de choix chez les deux larrons s'illustre au travers de leur croix formée dans la partie transversale d'un rondin et qui se distinguent ainsi de la Croix entièrement façonnée du Christ³⁰⁹.

Le couple des deux larrons est une illustration du choix proposé par Jésus et des deux alternatives possibles. Dans le contexte iconographique, le motif de la perte de cheveux n'a pas une signification univoque. Il peut apporter un signe de la connotation négative du personnage de Gestas comme être un simple élément distinctif du couple par rapport à la figure du Christ.

³⁰⁶ « a kind of *existential crossroads*, one that every Christian had to face at the *hora mortis*, the hour of death », traduction personnelle, MERBACK M. B., *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, 1999, p. 230.

³⁰⁷ Jan Provoost, *Crucifixion*, 1500, Groeningemuseum (Bruges, Belgique).

³⁰⁸ Londres, British Library, ms. Add. 18850, folio 240r, Heures Bedford, *Crucifixion*, France (Paris), 1423-1430.

³⁰⁹ MERBACK M. B., *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, 1999, p. 72.

L'entourage dégarni du Christ

Dans ce même contexte des événements narrés par les Évangiles, la dualité intervenant entre deux personnages est récurrente au sein de l'entourage de Jésus et peut se matérialiser dans l'iconographie par la présence du motif de la perte de cheveux.

Ainsi, le schéma étudié des deux larrons se répète dans la représentation de la Crucifixion avec les personnages du porte-éponge et du porte-lance. À l'instar de Dysmas et Gestas, les deux personnages sont anonymes dans les Évangiles. Leur nom ou leur fonction nous sont inconnues et ils ne sont identifiés que par leurs actes contre le Christ lors de la Passion, ce qui a permis de leur attribuer les surnoms mentionnés précédemment. Ce n'est que dans les textes apocryphes que leur nom est mentionné : dans l'Évangile de Nicodème, ils sont appelés Stephaton et Longin³¹⁰. Le premier, le porte-éponge, intervient au moment de l'agonie du Christ auquel il donne du vinaigre imbibé dans une éponge fixée à une branche de roseau ou d'hysope³¹¹. Le second, le porte-lance, est un soldat romain. Il n'est cité que dans l'Évangile de Jean³¹². La tradition a néanmoins choisi de le confondre avec un centurion décrit dans les Évangiles synoptiques³¹³ et qui reconnaît Jésus comme le Messie. Cette confusion est à l'origine du récit hagiographique du personnage qui va être sanctifié sous le nom de saint Longin. Par la suite, son histoire est complétée par la guérison de sa cécité grâce au sang issu de la transfixion. Son iconographie est ainsi double : l'aveugle transperçant le Christ et le centurion portant un phylactère sur lequel sont inscrites les paroles de son témoignage. Ainsi, l'hagiographie des deux personnages rappelle celle des larrons. Ici, ce sont deux soldats parmi lesquels l'un est sauvé grâce à sa repentance.

Iconographiquement, leur identification est facilitée par le port d'attributs, la lance et l'éponge. Leur position par rapport au Christ n'est pas une convention de représentation unanime mais semble tout de même signifiante dans la majorité des cas, avec saint Longin à la droite du Christ et Stephaton à sa gauche. Comme Gestas, le porte-éponge est parfois associé au motif de la perte de cheveux pour exprimer son caractère négatif³¹⁴. Il est représenté ainsi dans la scène de

³¹⁰ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 2, 2, Paris, 1957, p. 496. et RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3, 2, Paris, 1958, p. 812.

³¹¹ Mt 27, 48 ; Mc 15, 36 ; Lc 23, 36 et Jn 19, 29.

³¹² Jn 19, 33-35.

³¹³ Mt 27, 54 ; Mc 15, 39 et Lc 23, 47.

³¹⁴ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 191.

la *Crucifixion* du retable d'Idar-Oberstein [Annexe 2.33]³¹⁵. Sa calvitie, sa barbe courte et ses cheveux blancs s'opposent à la longueur de la barbe et de la chevelure brune du porte-lance. Une différence d'âge est également utilisée pour les différencier. Néanmoins, le porte-lance peut aussi être figuré chauve comme le montre l'œuvre de Juan Oliver [Annexe 2.2]³¹⁶. Sa calvitie peut exprimer l'acte négatif qu'il est en train de commettre ou la sagesse qui le pousse par la suite à reconnaître sa faute et à renoncer au péché. Dans le cas des deux soldats, il semble que l'attribut de la calvitie n'est que secondaire. Elle vient compléter la représentation de l'opposition entre les deux personnages qui transparait déjà par l'intermédiaire du rôle significatif des attributs de chacun d'eux.

Cette opposition se retrouve également au travers du personnage de Judas. Parangon de la trahison du Christ et figure anti-judaïque par excellence de la pensée médiévale, son iconographie illustre cette connotation négative. Cette dernière s'exprime notamment au travers de la couleur jaune de ses vêtements et de la couleur rousse de sa pilosité³¹⁷. Judas est identifié comme roux à partir de l'an mil dans les textes, avant que ce motif se développe iconographiquement au XII^e siècle et devienne un attribut du personnage à la fin du Moyen Âge. De ce fait, son iconographie est déjà marquée par le motif capillaire. Il est également ponctuellement représenté avec une perte de cheveux. Dans le retable de Ciudad Gallego de Fernando Gallego [Annexe 2.34]³¹⁸, l'une des scènes montre l'arrestation du Christ³¹⁹. Au cœur de la foule venue arrêter le Messie, Judas et Jésus sont au centre, le premier tenant le second par le col. Le traître est clairement identifiable grâce à la couleur rousse de sa pilosité qui exprime le péché qu'il vient de commettre. Cette marque est ici accentuée par la partie supérieure dégarnie de son crâne qui s'oppose à la longue chevelure ondulée brune du Christ. La calvitie vient ainsi compléter les attributs dépréciatifs de Judas. Cette association semble venir du fait que, suivant les représentations, tous les attributs des personnages rejetés lui soient attribués. Le motif de la perte de cheveux, comme nous l'avons vu, pourrait provenir de l'iconographie de la mort ou de la maladie, telle que celle des lépreux par exemple. D'ailleurs, l'utilisation de ce même motif pour représenter le diable par un artiste collaborant sur le retable permet de justifier cette affirmation. Ce même retable comporte en effet une illustration de la tentation du

³¹⁵ *Retable d'Idar-Oberstein, Crucifixion*, vers 1390, Felsenkirche (Idar-Oberstein, Allemagne).

³¹⁶ Juan Oliver, *La Passion du Christ*, détail de la Crucifixion, vers 1335, Museo de Navarra (Pampelune, Espagne).

³¹⁷ PASTOUREAU M., *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, 2016, p. 102. et MELLINKOFF R., « Judas's Red Hair and the Jews », *Journal of Jewish Art*, 9, 1982, p. 31-46.

³¹⁸ Fernando Gallego, *Retable de la Ciudad Rodrigo, Arrestation du Christ*, 1480-1488, University of Arizona Museum of Art (Tucson, États-Unis).

³¹⁹ Mt 26, 47-56 ; Mc 14, 43-46 ; Lc 22, 47-53 et Jn 18, 2-11.

Christ³²⁰ [Annexe 2.35]³²¹ : transformer des pierres en pain, sauter du haut du Temple et obtenir tous les royaumes terrestres. Par trois fois, le diable est figuré de manière anthropomorphe. Son crâne ne présente pas un seul cheveu mais une verrue, marque de son caractère malfaisant. Cette différence de quantité de cheveux peut être signifiante par comparaison avec l'image de Judas dans l'*Arrestation*. Elle exprimerait une échelle dans le caractère maléfique du personnage. Les observations sur la représentation de la chevelure et de la mort abordées précédemment peuvent également être pertinentes³²². Pourtant, généralement, le diable et les figures diaboliques sont plutôt associées à la notion de pilosité et notamment à l'hirsutisme. Les cheveux sont souvent montrés dressés sur leur tête, ce qui peut faire référence à l'image de la flamme des enfers³²³. Ils s'associent à un polymorphisme des figures qui combinent des éléments physiques humains, animaux ou monstrueux pour former des êtres hybrides. Ici, la représentation reste sobre et la pilosité limitée à la barbe. Selon Florent Pouvreau, cette sobriété de la représentation marque l'abandon des conventions de la fin du Moyen Âge pour développer une nouvelle esthétique du mal à la Renaissance³²⁴. Quoi qu'il en soit, la calvitie comme l'hirsutisme sont deux manières d'illustrer des extrêmes capillaires, la perte totale de cheveux ou leur surabondance. Ce particularisme des personnages associés à ces motifs les exclut de la norme, c'est-à-dire de la société, et engendre un mécanisme de rejet dans la pensée médiévale.

Face au personnage de Judas, deux figures positives sont associées au motif de la perte de cheveux, les saints Pierre et Nicodème. Le premier est représenté au côté de l'Ischariote notamment dans l'épisode de l'arrestation. Il a un comportement contraire à celui de Judas. Au lieu de le dénoncer, il défend le Christ en sortant son épée et en coupant l'oreille du serviteur de Caïphe³²⁵. Chez Fernando Gallego [Annexe 2.34]³²⁶, alors qu'il est généralement figuré tonsuré ou parfois chauve, saint Pierre présente une chevelure blanche abondante. De nouveau, il contraste avec la figure du traître qu'il encadre avec Jésus. Malgré la convention de représentation de la tonsure de saint Pierre qui s'impose très largement dans l'iconographie

³²⁰ Mt 4, 1-11 ; Mc 1, 12-13 et Lc 4, 1-13.

³²¹ Maître Bartolomé, *Retable de la Ciudad Rodrigo, Tentation du Christ*, dernier quart du XV^e siècle, University of Arizona Museum of Art (Tucson, États-Unis).

³²² Sur la mort, voir les pages 24-28.

³²³ GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, 1982, p. 137.

³²⁴ POUVREAU F., *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, 2014, p. 99-101.

³²⁵ Mt 26, 51-52 ; Mc 14,47 ; Lc 22,49-51 et Jn 18, 10-11.

³²⁶ Fernando Gallego, *Retable de la Ciudad Rodrigo, Arrestation du Christ*, 1480-1488, University of Arizona Museum of Art (Tucson, États-Unis).

chrétienne dès son commencement, Ruth Mellinkoff remarque l'impossibilité de juxtaposer sa perte de cheveux avec celle de Judas³²⁷.

La seconde figure n'a pas dans les textes canoniques un lien avec Judas. Pourtant, dans l'iconographie, ils forment ensemble un couple qui encadre les événements de la Passion : l'Ischariote marque le début par sa trahison et le pharisien joue un rôle à la fin par sa participation à la descente de Croix et à la mise au tombeau³²⁸. De ce fait, ils sont présents dans la première et la dernière scène des cycles iconographiques de la Passion. Accompagné de Joseph d'Arimatee, Nicodème est généralement représenté aux pieds du Christ³²⁹, arborant une calvitie, tout du moins dans les productions flamandes et allemandes, les productions françaises prenant plus de liberté à ce sujet³³⁰. C'est par exemple le cas chez Robert Campin [Annexe 2.36]³³¹ où il accompagne le corps du Christ dans le tombeau. Judas et Nicodème peuvent être représentés chauves. Néanmoins, les deux ne le sont pas dans un même cycle pour ne pas créer d'ambiguïté iconographique vis-à-vis du motif de la perte de cheveux. Quand cette configuration se présente, une différenciation autre est développée. Chez le Maître du retable de Staufen, Judas et Nicodème sont figurés ensemble dans un même cycle. Dans l'*Arrestation du Christ* [Annexe 2.37]³³², Judas est montré rasé. Le reste de sa chevelure permet tout de même d'identifier sa couleur rousse. Il est également totalement habillé de jaune. Dans la *Mise au tombeau* [Annexe 2.38]³³³, Nicodème présente une chevelure brune avec une légère calvitie. Il porte des vêtements verts et rouges. Ces détails se retrouvent aussi pour représenter saint Jean. Ainsi, lors de la cohabitation de deux motifs de perte de cheveux pour deux personnages opposés, la distinction s'exprime par la manière de les faire figurer. Le rasage étant plus négativement connoté que la calvitie, il est choisi pour la représentation de Judas. De plus, ici, la calvitie de Nicodème est amoindrie visuellement mais garde toute sa symbolique, celle de la sagesse d'un membre du Sanhédrin ayant décidé de suivre le Christ.

Ainsi, à l'instar des deux larrons, un schéma iconographique s'établit autour de la perte de cheveux qui détermine des couples opposant les bons et les mauvais comportements. Le motif,

³²⁷ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 193.

³²⁸ Mt 27, 57-61 ; Mc 15, 42-47 ; Lc 23, 50-55 et Jn 19, 38-42.

³²⁹ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3, 2, Paris, 1958, p. 975.

³³⁰ MÂLE É., *L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1995, p. 73-74.

³³¹ Robert Campin, *Triptyque Seilern, La Mise au tombeau*, vers 1425, The Courtauld Institute of Art (Londres, Royaume-Uni).

³³² Maître du retable de Staufen, retable (détail), *Arrestation du Christ*, vers 1430, Kunsthalle (Karlsruhe, Allemagne).

³³³ Maître du retable de Staufen, retable (détail), *Mise au tombeau*, vers 1430, Kunsthalle (Karlsruhe, Allemagne).

quand il ne sert pas directement pour dénigrer un individu, intervient comme un marqueur distinctif.

Joseph chauve, le saint ridiculisé

Dans l'entourage de Jésus, la dernière figure à être iconographiquement associée à la perte de cheveux est saint Joseph. Ce motif dont l'origine est celle de la vieillese traditionnellement associée au personnage permet également de dénigrer une figure pourtant sainte³³⁴.

Joseph est un personnage qui apparaît très peu dans les Évangiles. Son histoire nous est notamment connue grâce à celle de l'Enfance du Christ rapportée dans les textes apocryphes, le Protévangile de Jacques, l'Évangile du pseudo-Matthieu³³⁵ et l'histoire de Joseph le Charpentier, un récit copte du IV^e siècle³³⁶. Jusqu'à la période médiévale, son rôle dans la tradition de l'Église n'est guère plus important. Sa place au sein de la Sainte Famille est même réduite afin d'affirmer la filiation divine du Christ, conçu de la Vierge et du Saint-Esprit, et afin de ne pas faire subsister une ambiguïté sur la paternité de l'Enfant³³⁷. Le thème iconographique de la Sainte Famille ne se développe que plus tardivement, de manière sporadique à partir de la fin du XV^e siècle puis pleinement au XVI^e siècle. De ce fait, Joseph est rarement représenté seul au Moyen Âge et intervient principalement dans les scènes de la Nativité. Néanmoins, un culte s'établit de manière marginale mais significative comme le montre l'arrivée de la relique de la ceinture de saint Joseph à la collégiale Saint-Laurent de Joinville en 1254, après la septième croisade (1248-1254)³³⁸. Plus largement, celui-ci se développe notamment grâce à l'intervention des franciscains qui donnent à Joseph un nouveau statut dans leur culte quotidien dès la fin du XIII^e siècle³³⁹. Pour son rôle dans l'éducation et la protection de Jésus pendant son Enfance, il est

³³⁴ Sur le sujet, WILLIAMS A., *Satire, Veneration and St. Joseph in Art. c. 1300-1500*, Amsterdam, 2018. (non consulté, à paraître traduit en français).

³³⁵ WILSON C. C., *St. Joseph in Italian Renaissance Society and Art. New Directions and Interpretations*, Philadelphie, 2001, p. 3.

³³⁶ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3, 2, Paris, 1958, p. 752.

³³⁷ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3, 2, Paris, 1958, p. 753.

³³⁸ C. A., « Le Développement historique du culte de St Joseph », *Revue Bénédictine*, 14, 1, 1897, p. 104-114. Pour les périodes plus tardives à celle du Moyen Âge, la suite de l'article est publiée dans le numéro 4 de la même année, p. 145-155.

³³⁹ PAYAN P., *Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2006, p. 295-296.

progressivement surnommé le *nutritor Domini*, le « père nourricier du Seigneur »³⁴⁰. Son culte officiel ne s'impose qu'à partir de la fin du XV^e siècle et son iconographie ne se fixe que dans le courant des XVI^e et XVII^e siècles. La fin du Moyen Âge est donc une période d'incertitudes quant à l'iconographie du saint³⁴¹. Cette dernière permet ainsi de refléter le débat théologique autour de la figure, les clivages qu'elle peut provoquer mais également l'émulation des artistes qui représentent des thèmes dans lesquels il intervient. Étant considéré comme un saint de la Contre-Réforme, ses représentations dans les périodes antérieures à celle-ci sont peu étudiées jusqu'au début du XXI^e siècle, avec notamment grâce au travail de recherche de Paul Payan³⁴².

À la fin du Moyen Âge, Joseph est principalement représenté comme un personnage âgé, tel qu'il est d'ailleurs décrit dans les textes apocryphes. Il a donc souvent la tête partiellement ou totalement dégarnie de cheveux. Dans les *Très Belles Heures du duc de Berry* [Annexe 2.39]³⁴³, les motifs symbolisant la vieillesse sont ainsi tous présents. Il porte une longue barbe et des cheveux blancs marqués par la calvitie. Sa posture voûtée et sa canne sont des marqueurs supplémentaires de l'illustration de son grand âge. Sa position est quelque peu en retrait de la figure de la Vierge et du Christ. Cet écart est d'autant plus marquant chez Jacopo di Cione plus tôt au cours du XIV^e siècle [Annexe 2.40]³⁴⁴ chez lequel Joseph est même représenté en contrebas de la pente de l'entrée de l'étable, lieu de naissance du Christ. Ici, néanmoins, les marques de sa vieillesse sont plus subtiles mais la coloration grisonnante voire blanche de ses cheveux et le développement de la calvitie sont des signes qui ne trompent pas. Par cette position à l'écart, une relation s'établit entre les deux personnages représentés chauves dans les scènes de la Nativité, c'est-à-dire saint Joseph et le mage âgé, surnommé dans la tradition Melchior. Chez le Maître du retable de saint Barthélemy [Annexe 2.41]³⁴⁵, leurs têtes chauves forment la diagonale principale de la composition et encadrent la tête de la Vierge, couverte, et celle de Jésus dont la chevelure est également peu fournie. Néanmoins, cette peinture illustre bien la différence de relation des deux personnages envers le Christ : le mage s'incline humblement

³⁴⁰ LAVAURE A., *L'image de Joseph au Moyen Âge*, Rennes, 2013, p. 291.

³⁴¹ PAYAN P., « Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, 39, 2000, p. 96-97.

³⁴² WILSON C. C., *St. Joseph in Italian Renaissance Society and Art. New Directions and Interpretations*, Philadelphie, 2001, p. 10. et PAYAN P., *Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2006.

³⁴³ Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 11060-61, folio 90, *Très Belles Heures du duc de Berry, Adoration des Mages*, France, début du XV^e siècle.

³⁴⁴ Jacopo di Cione, retable (détail), *Nativité avec l'Annonce aux bergers et l'Adoration des bergers*, 1370-1371, National Gallery (Londres, Royaume-Uni).

³⁴⁵ Maître du retable de saint Barthélemy, *Adoration des Mages*, vers 1485-1490, Alte Pinakothek (Munich, Allemagne).

devant lui et lui offre un cadeau alors que Joseph est représenté debout à l'arrière accueillant avec la Vierge le cortège de l'Adoration.

Ce contraste capillaire, qui accentue une différenciation liée à l'âge, est également développé entre Joseph et les figures de la Vierge et de Jésus. En effet, les deux personnages sont jeunes et les attributs de l'âge ne leur sont pas associés. De plus, la Vierge est majoritairement présentée dans l'iconographie dans une jeunesse idéalisée qui contraste avec la vieillesse du personnage de Joseph. Chez Fra Bartolomeo [Annexe 2.42]³⁴⁶, tout oppose les deux parents de Jésus. Joseph est marqué par l'âge à cause de ses rides, de sa calvitie et de la couleur blanche des derniers cheveux qui lui restent. Au contraire, la Vierge présente une longue chevelure brune et un visage aux traits fins, reprenant le canon de beauté de la fin du XIV^e siècle et du début du XV^e siècle.

Cette dépréciation liée à l'âge de Joseph s'accompagne également d'un certain dénigrement iconographique de sa personne dans lequel le motif de la calvitie prend une place significative. Les sources de ce phénomène sont principalement littéraires, notamment les mystères. Ainsi, dans les drames allemands de la période tardo-médiévale, Joseph est présenté comme ayant un amour excessif pour la boisson. Cette caractéristique se retrouve dans les images comme celle de la Nativité du *Retable de Buxtehude*³⁴⁷ [Annexe 2.43]³⁴⁸. Chez Dieric Bouts, par exemple [Annexe 2.44]³⁴⁹, Joseph ne s'intéresse que peu à rendre hommage à Jésus comme les mages mais préfère recevoir les cadeaux apportés par les trois personnages. Chez Barthélemy d'Eyck [Annexe 2.45]³⁵⁰, il est occupé à couper une pomme pour nourrir le Christ alors que la Vierge utilise ce temps pour la lecture des Écritures. Une fois de plus, la calvitie contraste avec la longue chevelure bouclée et brune de Marie. Cette opposition est, pour Jean Wirth³⁵¹, une manière de ridiculiser le saint et le mariage qu'il consent à maintenir. Au début du XV^e siècle, Joseph est un vieillard qui travaille de ses mains pour subvenir aux besoins familiaux, toujours engagé dans des tâches pragmatiques malgré le déroulement d'événements marquants comme la Nativité ou l'Adoration des Mages. En parallèle de ce phénomène en Europe du nord, l'Italie choisit celui du charivari, le renversement des rôles dans la famille qui caractérise un mariage déviant, pour ridiculiser le saint.

³⁴⁶ Fra Bartolomeo, *Sainte Famille*, vers 1497, Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles, États-Unis).

³⁴⁷ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 226.

³⁴⁸ Bertram von Minden, *Retable de Buxtehude* (détail), *Nativité*, vers 1390-1415, Hamburger Kunsthalle (Hambourg, Allemagne).

³⁴⁹ Dieric Bouts, retable (détail), *Adoration des Mages*, vers 1465, Alte Pinakothek (Munich, Allemagne).

³⁵⁰ Barthélemy d'Eyck, *Sainte Famille devant une cheminée*, Cathédrale Notre-Dame (Puy-en-Velay, France).

³⁵¹ WIRTH J., *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, 1989, p. 308-310.

Néanmoins, cette politique de dénigrement de Joseph connaît une progressive accalmie au cours des années 1430 du fait du soutien des franciscains pour le saint. Malgré cela, les motifs liés à la vieillesse, dont la calvitie, sont maintenus dans sa représentation³⁵². C'est notamment ce que critique le théologien français Jean Gerson (1363-1429) qui milite pour un rajeunissement de la figure de Joseph pour en faire un personnage exempt de connotation négative. Son action et ses idées sont alors menées depuis l'Université de Paris et diffusées lors du concile de Constance (1414-1418)³⁵³. Il faut néanmoins attendre le début du XVI^e siècle pour que les théologiens développent cette nouvelle image de Joseph rajeuni³⁵⁴. La barbe blanche et la calvitie disparaissent ainsi au profit d'une figure dans la force de l'âge tout en gardant une certaine maturité symbolisant son rôle de père nourricier³⁵⁵.

Pour autant, certaines recherches récentes remettent en cause cette opposition entre le saint vénéré et le vieillard chauve et ridicule. Ainsi, pour Anne L. Williams³⁵⁶, la dualité entre l'humour et le sacré est une conception moderne qui ne correspond pas à la vision médiévale qui peut faire cohabiter ces deux notions au sein de la figure de saint Joseph³⁵⁷. La suppression du caractère ridicule du personnage par les théologiens au début de la Renaissance participe à illustrer un changement de conception du paradigme du sacré à la fin du Moyen Âge.

La complexité de la figure de Joseph s'exprime au travers du motif de la perte de cheveux. La suppression de ce dernier dans l'iconographie du saint n'est qu'une réinterprétation *a posteriori* d'un attribut qui a changé de sens au cours de la Renaissance et qui ne s'insère plus dans le même paradigme religieux que celui de la fin du Moyen Âge, pouvant allier humour et sacré.

Malgré la signification négative très marquée de la perte de cheveux dans la pensée médiévale, l'utilisation d'un tel motif dans l'iconographie religieuse n'est pas si tranchée qu'il n'y paraît.

³⁵² WIRTH J., *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, 1989, p. 313.

³⁵³ WILSON C. C., *St. Joseph in Italian Renaissance Society and Art. New Directions and Interpretations*, Philadelphie, 2001, p. 6.

³⁵⁴ PAYAN P., « Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, 39, 2000, p. 106-107.

³⁵⁵ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3, 2, Paris, 1958, p. 753 et 756.

³⁵⁶ WILLIAMS A. L., « Satirizing the Sacred: Humor in Saint Joseph's Veneration and Early Modern Art », *Journal of Historians of Netherlandish Art* [en ligne], 10, 1, 2018, <https://jhna.org/articles/satirizing-sacred-humor-saint-josephs-veneration-early-modern-art/> (dernière consultation le 16 août 2021).

³⁵⁷ Cette cohabitation est également présente dans la littérature. PAYAN P., « Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, 39, 2000, p. 104-105.

C. Le Christ et ses préfigurations

En opposition avec les représentations de la calvitie étudiées précédemment, la perte de cheveux semble prendre une signification particulière lorsqu'elle est subie et qu'elle intervient dans la représentation de figures positives, comme celle du Christ et de personnages de l'Ancien Testament.

L'arrachage des cheveux et de la barbe du Christ

Malgré son absence des textes canoniques du Nouveau Testament, la scène de la perte de cheveux du Christ est un événement illustré dans l'iconographie tardo-médiévale des épisodes de la Passion. Elle s'insère dans la tradition à cette période grâce à une lecture typologique des figures de l'Ancien Testament préfigurant le récit de la Passion.

L'arrachage des cheveux et de la barbe du Christ ne fait pas partie des épisodes de la Passion décrits ni par les Évangiles ni par les textes apocryphes des premiers siècles de l'Église. Pourtant, cette scène est présente dans les cycles iconographiques de la Passion de la fin du Moyen Âge. L'un des exemples remarquables est celui du retable de la *Felsenkirche* d'Idar-Oberstein, dans le land actuel de la Rhénanie-Palatinat [Annexe 2.46]³⁵⁸. Ce triptyque, orné en partie centrale d'une Crucifixion, présente, sur la partie supérieure du panneau latéral droit, le Christ moqué. Cette scène surmonte une représentation de l'érection de la Croix. Devant Pilate, le Christ dévêtu est frappé dans le dos par un tourmenteur dégarni, un deuxième, portant un capuchon bleu, lui donne une branche de roseau pour railler sa royauté et le dernier, en capuchon rouge, lui tire une mèche de cheveux, afin d'illustrer l'épisode de l'arrachage des cheveux du Christ, et lui crache au visage. Pour ce qui est de la barbe, elle n'est pas visible ici. Son tirage n'est donc pas figuré. D'ailleurs, ce choix est généralement suivi : l'arrachage soit des cheveux soit de la barbe est sélectionné pour signifier les deux événements combinés. Une prédilection pour le geste associé à la chevelure se révèle au sein des représentations de cet épisode. Le cas d'une illustration des deux à la fois, tel que celui de l'œuvre du Maître de la Passion [Annexe 2.8]³⁵⁹, reste rare. L'action de l'arrachage est ici figurée par deux personnages distincts

³⁵⁸ Retable, *Christ devant Pilate*, vers 1390, Felsenkirche (Idar-Oberstein, Allemagne).

³⁵⁹ Maître de la Passion, *Couronnement d'épines*, vers 1450, Kunsthalle (Karlsruhe, Allemagne).

qui participent aux tourments du Christ durant le Couronnement d'épines. L'un d'eux porte des gants, un élément caractéristique du costume de la figure de l'exécuteur de sentences de la fin du Moyen Âge, qui est financé par le pouvoir judiciaire et qui est censé le protéger de l'impureté du condamné³⁶⁰.

Loin d'être unique, la représentation de cette scène est récurrente à la période tardo-médiévale, notamment dans l'art du nord de l'Europe, comme l'a montré James Marrow³⁶¹. Cette scène trouve son origine dans de nombreux textes de cette époque, regroupés sous le nom de « vies du Christ »³⁶². Ces dernières sont souvent issues de la culture vernaculaire orale dont elles sont les vestiges³⁶³. Très hétérogènes par leur forme et leur importance, elles s'intéressent à l'élaboration d'une narration de la vie de Jésus – totale ou partielle, notamment autour des épisodes de la Passion – en cherchant à l'augmenter et à la compléter par rapport au récit des textes canoniques qui restent très synthétiques sur de multiples aspects de la vie du Christ. Afin d'y parvenir, les auteurs s'appuient sur la tradition des textes patristiques et apocryphes des premiers siècles de l'Église. Ils complètent ensuite leurs narrations grâce à des textes plus contemporains que sont les compilations historico-bibliques et hagiographiques, telles que la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, ou des récits de visions comme celles reçues par sainte Elisabeth de Thuringe au XIII^e siècle³⁶⁴. Enfin, ces auteurs se sont fondés sur la tradition typologique de l'Église notamment en s'appuyant sur le dernier verset de l'Évangile de Jean³⁶⁵ :

« Il y a encore bien d'autres choses qu'a faites Jésus. Si on les mettait par écrit une à une, je pense que le monde lui-même ne suffirait pas à contenir les livres qu'on en écrirait. » (Jn 21, 25).

³⁶⁰ SABATÉ F., « Le bourreau en Catalogne au bas Moyen Âge », CHARAGEAT M., RIBÉMONT B., SOULA M., éd., *Corps en peines : manipulations et usages des corps dans la pratique pénale depuis le Moyen Âge* [Actes du colloque international organisé à la Maison des sciences de l'homme, Bordeaux, 7-9 décembre 2016], Paris, 2019, p. 61-85.

³⁶¹ Le thème a particulièrement été mis en lumière dans l'art flamand de la fin du Moyen Âge par les travaux de recherche de James H. Marrow : MARROW J. H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Courtrai, 1979, p. 69-76.

³⁶² L'expression est reprise de l'article de Marielle Lamy. Cette dernière développe un sujet autre à notre propos mais présente en introduction une synthèse de l'origine des « vies du Christ » en mettant en avant les deux plus largement diffusées, écrites par le pseudo-Bonaventure (*Meditationes Vitae Christi*) et Ludolphe de Saxe (*Vita Christi*) au XIV^e siècle : LAMY M., « Les apocryphes dans les premiers chapitres des deux plus célèbres "Vies du Christ" de la fin du Moyen Âge », *Apocrypha*, 20, 2009, p. 29-82.

³⁶³ RUH K., « Zur Theologie des mittelalterlichen Passionstraktats », *Theologische Zeitschrift*, 6, 1, 1950, p. 17.

³⁶⁴ LAMY M., « Les apocryphes dans les premiers chapitres des deux plus célèbres "Vies du Christ" de la fin du Moyen Âge », *Apocrypha*, 20, 2009, p. 30-33.

³⁶⁵ Cette idée est développée dans MARROW J. H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Courtrai, 1979, p. 68.

En reprenant la méthodologie des exégètes, des passages de l’Ancien Testament, en particulier les textes prophétiques, ont été interprétés comme des annonces ou des préfigurations de la vie du Christ. Ainsi, l’épisode de l’arrachage des cheveux et la barbe serait issu de deux versets du Livre d’Isaïe :

« J’ai tendu le dos à ceux qui me frappaient, et les joues à ceux qui m’arrachaient la barbe ; je n’ai pas soustrait ma face aux outrages et aux crachats. » (Is 50, 6) ;

« Maltraité, il s’humiliait, il n’ouvrait pas la bouche, comme l’agneau qui se laisse mener à l’abattoir, comme devant les tondeurs une brebis muette, il n’ouvrait pas la bouche. » (Is 53, 7).

Nous retrouvons ici la description détaillée de la scène de l’arrachage de la barbe et des cheveux représentée sur le retable de la *Felsenkirche* d’Idar-Oberstein.

L’objectif de ces écrits est de permettre de contempler la vie du Christ dans le contexte du développement de la dévotion personnelle et privée qui marque la production artistique de la fin du Moyen Âge³⁶⁶. Grâce à la forte augmentation de détails dans le récit de la vie du Christ, le fidèle lisant ces textes est amené à s’identifier, à s’associer aux événements ou encore à éprouver de la compassion, dans le contexte de la Passion, pour permettre le développement d’une réflexion sur l’extrait lu, la méditation des grands événements comme des petits détails de la vie du Christ. Par ce biais, les auteurs de ces récits cherchent à promouvoir l’*imitatione Christi*, c’est-à-dire la conversion des fidèles, par le nouveau biais que permet la large diffusion de leurs productions.

Pour le cas de l’épisode de l’arrachage de la barbe et des cheveux, le moment effectif de sa réalisation n’est pas tranché par les différents auteurs. Du fait de l’absence d’une fixation canonique de sa temporalité au sein du récit de la Passion, chacun détermine le moment le plus adapté à son interprétation de l’épisode. En privilégiant la citation d’Isaïe 50,6, Johannes Brugman (v. 1400-1473), un prédicateur franciscain flamand, fixe ce moment à celui de l’arrestation³⁶⁷. Cette association est illustrée par un artiste de Westphalie [Annexe 2.1]³⁶⁸ qui montre un groupe d’assaillants à la gauche du Christ. L’un d’eux a les mains posées sur sa chevelure et son col, prêt à le tirer vers lui. Derrière, trois personnages sont représentés

³⁶⁶ RUH K., « Zur Theologie des mittelalterlichen Passionstraktats », *Theologische Zeitschrift*, 6, 1, 1950, p. 20.

³⁶⁷ MARROW J. H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Courtrai, 1979, p. 71.

³⁶⁸ Artiste de Westphalie, retable (détail), *Trahison et arrestation du Christ*, 1310, Liebfrauenkirche (Hofgeismar, Allemagne).

chauves³⁶⁹ et cherchent également à arracher les cheveux du Christ tout en l'emmenant dans la direction qu'ils avaient planifiée. Des lances sont également représentées pour signifier un détail d'autres récits qui indiquent que ceux ne pouvant atteindre la chevelure du Christ le blessent avec des lances et des piques³⁷⁰. Chez le Maître de l'œillet de Baden, le choix a été de représenter l'épisode pendant la flagellation [Annexe 2.47]³⁷¹. Alors que tous les tourmenteurs autour du Christ sont sur le point de le frapper, l'un d'eux tient également une mèche de cheveux du Christ. L'arrachage est également souvent concomitant avec les épisodes en lien avec la Couronne d'épines, que ce soit au moment du couronnement avant le portement de Croix ou à celui de la remise de la Couronne lors de l'arrivée au Golgotha³⁷². Dans un livre d'heures orné par le Maître de la chronique scandaleuse [Annexe 2.48]³⁷³, la scène du couronnement est accompagnée de tortures physiques et de railleries. L'un des tourmenteurs a la main posée sur l'épaule du Christ afin d'y prendre appui mais également pour attraper l'une des mèches tombant dessus.

Dans cette même perspective, la manière de représenter l'arrachage des cheveux diverge suivant les œuvres illustrant la scène. La façon la plus courante est la figuration d'un tourmenteur avec une mèche à la main, comme cela a été montré dans les exemples précédemment cités. La mèche n'est pas encore arrachée : la scène présente l'instant précédant le moment fatidique. La violence de l'acte est ainsi symbolisée sans pour autant la représenter explicitement. Ce geste peut être interprété d'ailleurs comme la mise à mort prochaine du persécuté³⁷⁴. De plus, dans une certaine mesure, la sobriété de l'action peut également transcrire une volonté de juxtaposer les scènes et les détails de la Passion tout en facilitant la lecture de l'image. Ainsi, elle permet en particulier de rendre clairement visible l'attribut central du couronnement d'épines, à savoir la Couronne. De la même manière, d'autres représentations privilégient l'instant précédant la prise en main de la mèche par le tourmenteur. Lors de la

³⁶⁹ Celui du premier plan se voit orné d'une paire d'ailes sur la tête, un attribut utilisé pour représenter le mal qui s'ajoute à celui de la calvitie. D'ailleurs ce personnage tient un bâton, ce qui annonce les événements à suivre de la Passion. MELLINKOFF R., « Demonic Winged Headgear », *Viator*, 16, 1985, p. 368-381.

³⁷⁰ MARROW J. H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Courtrai, 1979, p. 72-75.

³⁷¹ Maître de l'œillet de Baden, retable (détail), *Flagellation du Christ*, Musée des Beaux-Arts (Dijon, France).

³⁷² MARROW J. H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Courtrai, 1979, p. 72.

³⁷³ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M.219, folio 15v, livre d'heures, *Couronnement d'épines*, France (Paris), vers 1500.

³⁷⁴ GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, 1982, p. 137.

présentation devant Caïphe, le Maître du Livre de Raison [Annexe 2.49]³⁷⁵ montre Jésus flanqué de deux soldats. Les deux rapprochent leur main de la chevelure du Christ et s'apprêtent à en attraper une mèche comme l'indiquent leurs doigts positionnés prenant la forme d'une pince. Dans le cas du *Couronnement d'épines* des *Heures Homoet* [Annexe 2.50]³⁷⁶, aucun tourmenteur ne tient de mèche de cheveux du Christ. Au second plan, un personnage vêtu de rouge tire la langue au supplicié. Sa main droite lui sert pour mimer la forme d'une paire de ciseaux qui semble annoncer la perte de cheveux. De plus, les bâtons servant à enfoncer la Couronne d'épines sur la tête du Christ semblent également jouer un rôle dans l'épisode de l'arrachage capillaire. En effet, il paraît difficile de comprendre l'utilité d'un bâton appuyant longitudinalement sur le sommet de la tête. Une explication pourrait être la volonté de créer une friction de l'objet sur le cuir chevelu et ainsi de l'endommager avec la chevelure.

Finalement, malgré l'épisode raconté et développé dans les différentes « vies du Christ », Jésus n'est pas représenté chauve, rasé, ni même réellement en train de se faire arracher les cheveux et souffrant à cause de cela. Aucune scène ne montre de mèches séparées de sa tête ou des cheveux tombés au sol. Il est montré selon des conventions de représentation bien établies à la fin du Moyen Âge. L'une d'elles définit qu'il soit toujours figuré avec des cheveux longs. Dans ce contexte, la mèche de cheveux tenue par le tourmenteur devient un euphémisme visuel, un acte qui n'est représenté qu'une seule fois et réalisé par un seul individu dans la scène. Néanmoins, John Baptist Friedman mentionne un des folios d'un livre d'heures enluminé par le Maître de Michel Jouvenel présentant un Christ chauve lors de la présentation devant Pilate [Annexe 2.51]³⁷⁷. Jésus, qui semble néanmoins avoir des cheveux, certes très courts, est donc représenté après l'arrachage des cheveux mais là encore l'épisode en lui-même n'est pas figuré.

De ce fait, la mèche de cheveux seule, tenue par une main devient synonyme de l'épisode de l'arrachage de la barbe et des cheveux. Elle se retrouve ainsi représentée symboliquement dans les instruments de la Passion, les *arma Christi*, regroupés dans des illustrations résumant les

³⁷⁵ Maître du Livre de Raison, *Retable de la Passion*, 1480-1485, Augustinermuseum (Freiburg im Breisgau, Allemagne).

³⁷⁶ Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, ms. 232, p. 102, *Heures Homoet, Couronnement d'épines*, Saint-Empire (Cologne), 1475.

³⁷⁷ New Heaven, Beinecke Library (Yale University), ms. 576, folio 18, livre d'heures, *Christ devant Pilate*, France (Metz ?), vers 1470. FRIEDMAN J. B., « Bald Jonah and the Exegesis of 4 Kings 2.23 », *Traditio*, 44, 1988, p. 140. L'auteur mentionne également deux autres œuvres qui n'ont pu être observées. Pour le rasage de la barbe du Christ, voir ce qui est sans doute un *unicum* : Abbeville, bibliothèque municipale, ms. 16, folio 28, livre d'heures à l'usage d'Amiens, *Rasage du Christ*, France (Picardie), fin du XV^e siècle.

souffrances du Christ³⁷⁸. Dans *L'Homme des douleurs dans les bras de la Vierge* de Hans Memling [Annexe 2.52]³⁷⁹, cette main tenant une mèche est représentée dans la partie droite de l'œuvre, surmontant le motif d'un coup de pied et les clous de la Croix. Malgré tout, pour reprendre l'idée présentée précédemment, il ne semble manquer aucune mèche de cheveux à la figure du Christ. La main tenant la mèche arrachée reste donc symbolique, même si pourtant les stigmates sont figurés sur le corps de Jésus.

Le motif de la perte de cheveux intègre ainsi l'iconographie de la Passion à la fin du Moyen Âge. Il trouve des échos dans l'illustration de personnages de l'Ancien Testament qui en font des préfigurations des souffrances du Christ.

Élisée, Samson et Jonas : des préfigurations de la souffrance du Christ

Les récits de trois figures vétérotestamentaires sont ainsi marqués par la symbolique des cheveux et de leur perte : Élisée, Samson et Jonas. Néanmoins, pour chacun, par l'intermédiaire de la littérature et de l'iconographie, cette perte s'inscrit dans une perspective différente des autres.

La figure associée la plus clairement dans les textes au motif de la calvitie est celle d'Élisée. Elle est en effet la seule à être identifiée comme chauve dans les Écritures. Figure prophétique de l'Ancien Testament, son histoire est en lien avec celle d'un second prophète, Élie, dont il est le disciple³⁸⁰. Leur filiation se matérialise notamment par deux attributs. Symbole du rôle et du pouvoir du prophète, le manteau d'Élie est transmis à Élisée lors de l'ascension. Ce lien entre les deux prophètes est également transcrit physiquement : Élisée est chauve tout comme son prédécesseur qui peut également être décrit comme tel. Selon certaines hypothèses, le manteau d'Élie est constitué de fourrure. Sa transmission entre les deux prophètes serait alors une manière de combler leur déficience capillaire commune en même temps que la transmission de

³⁷⁸ FRIEDMAN J. B., « Bald Jonah and the Exegesis of 4 Kings 2.23 », *Traditio*, 44, 1988, p. 141. et MARROW J. H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Courtrai, 1979, p. 75-76.

³⁷⁹ Hans Memling, *L'Homme des douleurs dans les bras de la Vierge*, 1475 ou 1479, National Gallery of Victoria (Melbourne, Australie).

³⁸⁰ Les événements en lien avec les deux figures sont racontés dans le Livre des Rois. La première citation d'Élisée est celle de sa rencontre avec Élie (1 R 19,19). Sa présence est ensuite passée sous silence jusqu'à l'ascension de son maître et sa succession en tant que prophète d'Israël (2 R 2-13).

l'autorité³⁸¹. Le folio d'un livre d'heures à l'usage de Paris [Annexe 2.53]³⁸² montre ainsi les deux personnages partiellement chauves lors de l'ascension d'Élie. Dans le char, ce dernier, représenté avec des cheveux blancs dégarnis sur le haut du crâne et une barbe de la même couleur, tend son manteau blanc à Élisée. Son disciple se tient à genoux, en prière. Ses cheveux tonsurés et sa barbe sont roux³⁸³. Le motif de la tonsure peut se comprendre ici par l'association d'Élisée à la figure du moine comme le montre son vêtement monastique. De plus, il illustre l'influence de la pensée monastique du Carmel sur l'iconographie du prophète. En effet, Élie et Élisée sont choisis comme figures tutélaires de l'ordre qui en développe le culte. L'association de la tonsure à Élisée se retrouve ainsi dans un livre d'heures à l'usage des Carmes [Annexe 2.54]³⁸⁴. Le remplacement du motif de la calvitie par celui de la tonsure est une manière de préserver une certaine proximité avec le texte de l'Ancien Testament et de se placer dans la continuité iconographique de la figure d'Élisée, tout en écartant la connotation ambivalente de la calvitie qui peut créer un hiatus avec l'image du prophète. De plus, ce changement illustre ainsi une ambiguïté des textes quant à l'origine de cette perte de cheveux qui peut porter à interprétation. Certaines hypothèses associent la perte de cheveux d'Élisée à un rasage, lié à son statut de prophète ou en signe de deuil suite au départ d'Élie, ce malgré l'interdit du Deutéronome. Cette réflexion inaboutie sur l'association d'Élisée à la calvitie illustre également la difficulté d'interprétation et d'analyse de l'histoire de ce prophète³⁸⁵.

Dans l'histoire d'Élisée, le motif de la calvitie est l'élément central d'un des épisodes les plus connus de la vie du prophète, celui de la dérision³⁸⁶. À proximité de Béthel, le prophète est accueilli par une foule d'enfants lui criant « Monte, chauve ! Monte, chauve ! »³⁸⁷. Les

³⁸¹ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 2, 1, Paris, 1956, p. 350. ; RÉAU L., « L'iconographie du prophète Élie », *Études carmélitaines*, 1, 1956, p. 244. et GRAYBILL R., « Elisha's Body and the Queer Touch of Prophecy », *Biblical Theology Bulletin*, 49, 1, 2019, p. 32-40. : malgré le total anachronisme de son analyse, l'auteur présente des réflexions intéressantes quant à la perception de la figure d'Élisée.

³⁸² New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms H.5, folio 115v, livre d'heures, *Ascension d'Élie*, France (Paris), vers 1500. Les récits d'Élie et d'Élisée sont illustrés par les folios 100v à 122v.

³⁸³ Ce choix de couleur interroge quant à sa signification. Le roux est souvent associé à la trahison de Judas mais l'est aussi à la figure positive de David.

³⁸⁴ Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 121, folio 10, ordinaire à l'usage des carmes, *Élie et Élisée*, Italie (Pavie ?), 1468.

³⁸⁵ SHEMESH Y., « The Elisha Stories as Saints' Legends », *Perspectives on Hebrew Scriptures*, 5, 2009, p. 93-140.

³⁸⁶ 2 R 2, 23-24.

³⁸⁷ L'édition choisie de la Bible de Jérusalem propose comme traduction « Monte, tondu ! Monte, tondu ». Néanmoins, nous choisissons la traduction sélectionnée par la Pléiade qui est plus proche de la version latine du verset « Calve, ascende ! Calve, ascende ! » et qui n'implique pas la notion de rasage dont l'association à Élisée n'est pas explicite. De plus, le verset choisi est celui qui est généralement utilisé par le milieu scientifique. *Ancien Testament*, DHORME É., éd., *La Bible. L'Ancien Testament*, 1, Paris, 1956.

maudissant, le prophète provoque l'arrivée de deux ourses qui tuent quarante-deux d'entre eux. La violence de cette scène *a priori* disproportionnée est néanmoins compréhensible pour Alexander Rofé³⁸⁸ qui l'exclut de l'ordre du bien et du mal pour l'analyser à travers le paradigme du profane et du sacré, de l'idée de l'offense au saint personnage proche de Dieu. Cette idée semble être également celle des concepteurs de programmes iconographiques qui n'ont pas exclu cet épisode des représentations du saint. Il est, par exemple, présent dans un manuscrit enluminé de la seconde moitié du XV^e siècle [Annexe 2.55]³⁸⁹ : le prophète est représenté debout, face aux enfants dont la mort est imminente. Le haut de son crâne est dégarni mais il conserve des cheveux longs. Cette calvitie partielle, allant à l'encontre du texte³⁹⁰, montre une certaine difficulté pour l'illustrateur de représenter un prophète chauve. Elle met en lumière la connotation négative du motif. Dans certains cas, la calvitie n'est plus du tout visible et le prophète peut être chevelu ou porter un couvre-chef. C'est le cas sur l'un des panneaux du *Retable de sainte Anne du couvent des Carmélites* [Annexe 2.56]³⁹¹. En arrière-plan de la scène principale, la détoxification du plat de coloquinte, l'épisode de la dérision est représenté³⁹². Dans la scène principale, Élisée porte un chapeau de voyage ; sa calvitie n'est pas figurée pour être remplacée par une chevelure abondante. C'est seulement à l'arrière-plan que le prophète a la tête découverte. Mais là encore, l'image ne laisse entrevoir qu'une légère calvitie au niveau du front et non pas un crâne chauve tel que décrit par les textes. La figure d'Élisée illustre ainsi l'ambiguïté que peut provoquer la représentation d'un homme chauve pourtant considéré favorablement. La calvitie est donc un motif de dénigrement qui se combine difficilement avec la connotation plutôt positive de la figure du prophète.

La deuxième figure vétérotestamentaire marquée par la perte de ses cheveux est celle de Samson³⁹³. Dès avant sa naissance, le juge d'Israël est identifié comme un nazir, un individu consacré à Dieu par un vœu qui lui interdit de se couper les cheveux ou la barbe, de boire du vin ou des boissons fermentées et d'approcher ce qui est impur³⁹⁴. Ses cheveux, qui n'ont pas connu le rasoir, sont le siège de la force de Samson. Afin de satisfaire les Philistins, Dalila le charme,

³⁸⁸ ROFÉ A., *The Prophetical Stories*, Jérusalem, 1988, p. 15-16.

³⁸⁹ Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 446, folio 33v, *Biblia pauperum, Dérision d'Élisée*, France, 1460-1470.

³⁹⁰ La note d'édition de la Pléiade précise : « Cette calvitie s'aperçoit même de derrière, comme le prouve le verset suivant. » *Ancien Testament*, DHORME É., éd., *La Bible. L'Ancien Testament*, 1, Paris, 1956.

³⁹¹ *Retable de sainte Anne du couvent des Carmélites, Le prophète Élisée détoxifie le plat de coloquinte*, 1489-1494, Historisches Museum (Francfort, Allemagne).

³⁹² 2 R 4, 38-41 ; 2 R 2, 23-25.

³⁹³ Son histoire est racontée en Jg 13,1-16,31.

³⁹⁴ Jg 13, 1-5.

découvre le secret de sa force et finit par lui raser la tête pour l'affaiblir. C'est cet instant du rasage qui est généralement représenté. Un manuscrit enluminé vers 1380 [Annexe 2.57]³⁹⁵ montre ainsi Samson endormi sur les genoux de Dalila qui lui rase la tête. C'est le moment de la rupture involontaire de son vœu ; il subit une humiliation. L'instant choisi pour la représentation, celui précédant le premier coup de rasoir, ici remplacé par une paire de ciseaux, évite de montrer le personnage biblique chauve. Il est néanmoins à noter que Samson est parfois représenté sans ses cheveux comme le montre la miniature d'un manuscrit réalisée vers 1360 [Annexe 2.58]³⁹⁶ : la scène précédemment décrite est accompagnée de celle du percement des yeux par les Philistins d'un Samson complètement chauve. Samson est fermement maintenu par les soldats. L'illustration est d'autant plus violente qu'elle laisse voir l'œil percé du personnage biblique duquel du sang coule encore tandis que son autre œil est en train d'être transpercé. Pourtant, à l'image de la scène de l'arrachage des cheveux du Christ, le moment de la tonte de la tête n'est pas représenté, il est éludé grâce à la juxtaposition de ces deux moments de l'histoire de Samson. Dans la suite du récit, la chevelure de Samson repousse ce qui lui permet d'assouvir sa vengeance contre les Philistins avant de mourir. Néanmoins, ce retournement final de situation n'est que très peu retenu par l'iconographie. L'épisode du rasage permet en effet d'illustrer de manière synthétique l'histoire de Samson.

La dernière figure de l'Ancien Testament caractérisée par la perte de ses cheveux est Jonas. Cinquième des douze petits prophètes, Jonas est notamment connu pour la conversion de Ninive³⁹⁷ et particulièrement l'épisode du monstre marin³⁹⁸ qui, comme durant l'Antiquité tardive, a une place importante dans l'iconographie médiévale du personnage. Cette place reflète le rôle particulier de cette scène dans l'exégèse biblique. En effet, cette dernière l'associe, par une lecture typologique, à la mort et à la résurrection du Christ. Jonas quitte le monde terrestre en se faisant avaler par le monstre marin et est libéré au troisième jour, période correspondant à celle durant laquelle le Messie est mort et placé dans le tombeau de Joseph d'Arimatee. L'une des traditions de représentation de cette scène, qui n'est pourtant pas inspirée des textes canoniques, est celle du prophète vêtu, velu et chevelu à son entrée dans le mont puis nu, imberbe et chauve à sa sortie³⁹⁹. Il est représenté ainsi dans une Bible du début du XIV^e siècle

³⁹⁵ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms M.134, folio 124v, *Roman de la Rose, Samson et Dalila*, France, vers 1380.

³⁹⁶ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms M.769, folio 150v, chroniques, *Samson*, Saint-Empire (Ratisbonne), vers 1360.

³⁹⁷ Jon 1-4.

³⁹⁸ Jon 2.

³⁹⁹ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 2, 1, Paris, 1956, p. 414.

[Annexe 2.59]⁴⁰⁰ : Jonas sortant du monstre marin se retrouve face aux portes de la ville de Ninive où il doit accomplir la mission qui lui a été confiée par Dieu. Les signes de sa nudité et de sa calvitie sont ici iconographiquement minimisés par le port d'un bas et la représentation d'une couronne de cheveux. Néanmoins, cela ne supprime en rien la symbolique à laquelle ils sont attachés, à la manière d'un euphémisme. De plus, la calvitie devient une nouvelle clé de lecture exégétique pour la suite de l'histoire de Jonas. Après avoir converti Ninive, le prophète s'énerve contre Dieu d'en avoir épargné les habitants et part s'installer sous le ricin. Pour le punir, Dieu fait tomber les feuilles de l'arbre qui protégeait sa tête nue⁴⁰¹.

L'origine de l'association de Jonas à la calvitie est incertaine. L'une des premières références connues associant Jonas à la calvitie provient de textes d'apprentissage pour les religieux novices, la *Cena Cypriani*, écrit au V^e siècle. Le prophète chauve n'apparaît en iconographie qu'à partir du IX^e siècle⁴⁰². Dans son article, John B. Friedman⁴⁰³ expose plusieurs hypothèses de l'origine de cette association de la calvitie à Jonas. Une première serait une reprise de légendes grecques et hébraïques et notamment les mythes d'Hélios ou d'Héraklès. Hélios, le dieu du Soleil dont les cheveux sont des rayons solaires devient chauve lorsqu'il se couche en disparaissant dans la mer et retrouve sa chevelure au matin lors de son expulsion d'un monstre marin qui l'aurait avalé⁴⁰⁴. De même pour Héraklès, certains récits lui attribuent un séjour dans le ventre d'un monstre marin. Une seconde origine de cette iconographie pourrait être une interprétation issue de l'exégèse chrétienne. Selon l'Évangile apocryphe de Nicodème, les justes guidés hors des enfers par le Christ l'y attendaient chauves. Leur libération a alors lieu entre la mort et la Résurrection, d'où le lien avec Jonas.

Du fait de leurs liens avec la perte de cheveux, Élisée, Samson et Jonas sont associés aux versets d'Isaïe⁴⁰⁵ dans le but de développer l'épisode de l'arrachage de la barbe et des cheveux du Christ. Il est à préciser que cette association est tout de même plus ancienne que la fin du Moyen Âge car, déjà au XII^e siècle, Bernard de Clairvaux surnomme le Christ *Noster calvus*,

⁴⁰⁰ Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 418, folio 328v, Bible, *Jonas rejeté par le poisson devant Ninive*, France (Paris), début du XIV^e siècle.

⁴⁰¹ Jon 4. RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 2, 1, Paris, 1956, p. 411.

⁴⁰² FRIEDMAN J. B., « Bald Jonah and the Exegesis of 4 Kings 2.23 », *Traditio*, 44, 1988, p. 125 et 126, note 7.

⁴⁰³ FRIEDMAN J. B., « Bald Jonah and the Exegesis of 4 Kings 2.23 », *Traditio*, 44, 1988, p. 130-134.

⁴⁰⁴ Idée reprise également par Louis Réau qui fait d'ailleurs le lien entre ce mythe et les trois personnages vétérotestamentaires cités ici. RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 2, 1, Paris, 1956, p. 414.

⁴⁰⁵ Is 50, 6 et Is 53,7.

c'est-à-dire « Notre chauve »⁴⁰⁶. À travers une lecture typologique, leur histoire respective est interprétée comme une préfiguration de cet événement de la Passion. Chez Élisée, la calvitie est associée à la dérision, un préjudice également subi par le Christ lors de son arrestation jusqu'à sa mort. Ce parallèle se reflète d'ailleurs dans l'iconographie par la transposition de figures d'enfants dans la Passion⁴⁰⁷. Le *Polyptyque Orsini* [Annexe 2.60]⁴⁰⁸ montre ainsi un enfant participant à la Crucifixion du Christ, le montrant du doigt, à la manière de ceux se moquant d'Élisée. Le lien entre le prophète et Jésus est établi par l'exégèse de saint Augustin⁴⁰⁹. Chez Samson, la trahison de Dalila par l'épisode du rasage annonce l'humiliation du Christ lors de l'arrachage et sa mort prochaine. Et chez Jonas, la perte de cheveux dans le monstre marin préfigure la résurrection du Messie devenu chauve trois jours après sa mort⁴¹⁰. Iconographiquement, ces liens s'établissent grâce à la production d'ouvrages dans lesquels l'image prend une place importante et qui connaissent une grande popularité à la fin du Moyen Âge : la Bible moralisée, la *Biblia pauperum* et le *Speculum humanae salvationis* permettent ainsi la mise en relation d'images de l'Ancien et du Nouveau Testament. Dans la Bible moralisée, un même schéma organisationnel est suivi sur chaque page divisée horizontalement en quatre parties elles-mêmes bipartites : un extrait biblique et une image sont suivis par une image et un commentaire. Plus synthétique, la *Biblia pauperum* présente une juxtaposition d'images sur une page accompagnées de commentaires. Cet ouvrage est conçu afin qu'il soit utilisé par le clergé. Le *Speculum humanae salvationis* est un traité de théologie du premier quart du XIV^e siècle qui met en relation la lecture typologique de la vie du Christ avec la juxtaposition d'images de l'Ancien et du Nouveau Testament. Cet ensemble d'ouvrages a permis la mise en relation de l'image du Christ à celles d'Élisée, Samson et Jonas mais également leur diffusion au sein d'autres programmes iconographiques comme le montre le *Psautier de Peterborough* [Annexe 2.61]⁴¹¹ où l'épisode de l'arrachage des cheveux et de la barbe est associé à l'épisode de

⁴⁰⁶ NEFF A., « Wicked Children on Calvary and the Baldness of St. Francis », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 34, 3, 1990, p. 216.

⁴⁰⁷ NEFF A., « Wicked Children on Calvary and the Baldness of St. Francis », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 34, 3, 1990, p. 215-244.

⁴⁰⁸ Simone Martini, *Polyptyque Orsini* ou *Polyptyque de la Passion du Christ* (détail), *Crucifixion*, vers 1333, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Anvers, Belgique).

⁴⁰⁹ NEFF A., « Wicked Children on Calvary and the Baldness of St. Francis », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 34, 3, 1990, p. 215-216.

⁴¹⁰ À notre connaissance, les « vies du Christ » abordant le sujet de l'arrachage de la chevelure n'expliquent pas si le Christ récupère ses cheveux à la Résurrection. Du fait de sa victoire sur sa mort contrairement à Jonas, cela ne semble pas incohérent.

⁴¹¹ Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 9961-62, folio 47v, *Psautier de Peterborough*, *Arrachage des cheveux du Christ et dérision d'Élisée*, Angleterre (Londres ?), premier quart du XIV^e siècle.

la dérision d'Élisée. Ces préfigurations sont même présentes au-delà de l'épisode de l'arrachage. Un folio d'une *Biblia pauperum* du XIV^e siècle [Annexe 2.62]⁴¹² montre ainsi une représentation de la Résurrection du Christ flanquée de la repousse des cheveux de Samson et de la sortie du monstre marin de Jonas, deux préfigurations de l'épisode christique.

Grâce à la lecture typologique établie par les exégètes médiévaux, la perte de cheveux devient ainsi un lien entre des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament et marque l'un des nouveaux épisodes de la Passion du Christ⁴¹³.

À la fin du Moyen Âge, le motif de la perte de cheveux intervient donc au sein de l'iconographie de la Passion comme une illustration d'un supplice du Christ. Ce lien se développe grâce à l'association de figures de l'Ancien Testament qui ont participé à l'élaboration de la connotation médiévale de la perte de cheveux.

⁴¹² Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 1198, folio 8v, *Biblia pauperum, Résurrection du Christ, Samson et Jonas*, Saint-Empire (Klosterneuburg), XIV^e siècle.

⁴¹³ L'événement de la perte des cheveux se retrouve également dans l'hagiographie de saint François d'Assise du fait de son statut de stigmatisé. NEFF A., « Wicked Children on Calvary and the Baldness of St. Francis », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 34, 3, 1990, p. 228-236.

Ainsi, la perte de cheveux est valorisée dans le contexte de l'iconographie religieuse comme un attribut, un élément significatif qui influe la symbolique de la représentation.

Au sein des images des tourmenteurs, elle symbolise la violence des actes de ces individus participant à la Passion, de la trahison de Judas à la mort du Christ, et qui renoncent à la voie annoncée par Jésus durant son ministère. De même, cette symbolique se retrouve dans l'iconographie du martyr, attachée à la figure du bourreau.

Son développement comme l'élément distinctif permet la discrimination de personnages qui illustrent le choix de l'humanité face au message christique. L'utilisation du motif de la perte de cheveux dans un autre contexte de l'iconographie religieuse, celle de la représentation de la figure de Joseph, participe ainsi à l'ambiguïté de la connotation donnée à ce personnage au cours de la fin du Moyen Âge.

Néanmoins, le rasage de la tête est aussi la marque de la victime humiliée et soumise. Par l'intermédiaire de la lecture typologique, la pratique est associée à la figure du Christ dans le développement dévotionnel tardo-médiéval des « vies du Christ » et de l'épisode de l'arrachage des cheveux et de la barbe du Christ. Cette image ouvre ainsi une nouvelle perspective au motif de la perte du cheveu, celle de sa symbolique de marginalisation.

Troisième partie : Perte de cheveux et marginalisation

La chevelure, à l'instar des couvre-chefs à la fin du Moyen Âge, est un critère d'identification sociale. Sa perte intervient ainsi symboliquement en tant que marqueur du rang social de l'individu auquel elle est associée.

Iconographiquement, la perte de cheveux identifie l'irraison, les personnages en lien avec la folie, tant au sein de l'image religieuse que profane.

Elle intervient comme un marqueur de l'humiliation et de la soumission sociale d'une catégorie de la population, lors d'un jugement de justice, de l'intervention de l'autorité masculine ou encore de la discrimination des catégories sociales inférieures.

Cette connotation au sein de la société en fait un signe de dérision et de moquerie envers les personnes l'arborant. Par l'extrémité de l'absence totale de cheveux, ce type de motif permet d'illustrer l'excès d'un individu.

A. Folie et perte de cheveux

L'une des figures de proue de la marginalisation qui sont associées au motif de la perte de cheveux est l'individu identifié à la notion de folie.

L'insipiens

La représentation de la folie au Moyen Âge se développe autour d'une figure archétypale, l'*insipiens*. Elle connaît un réel engouement au sein de l'iconographie médiévale avant de disparaître dans la seconde moitié du XVI^e siècle⁴¹⁴. L'un des attributs récurrents de cette figure est la perte de cheveux.

À l'époque tardo-médiévale, la folie est un thème qui connaît une certaine prédilection dans les domaines de la littérature et de l'art. Elle est perçue à la fin du XV^e siècle comme un « vice suprême ». Cette idée est ainsi développée dans l'œuvre de l'humaniste allemand Sébastien Brant (1458-1521), *Das Narrenschiff* ou *La Nef des fous* en français, dont la première édition date de 1494⁴¹⁵. Elle peut également être associée à la notion de la mort afin d'en remplacer la « grande inquiétude » et le « sérieux », dans les années 1450 à 1550⁴¹⁶. Quant à la figure du fol, elle se développe dès le XIII^e voire le XII^e siècle. Son succès plus tardif est notamment lié à la personnalité de Charles VI, roi de France de 1380 à 1422 et surnommé depuis le XIX^e siècle « le Fol »⁴¹⁷.

En latin, le mot *insipiens* signifie « le fou, l'insensé, le déraisonnable ». Ainsi, il traduit une certaine différence de définition avec la notion contemporaine de la folie : au Moyen Âge, celui qui est fou est celui qui ne croit pas en Dieu. Dans le paradigme médiéval fondé sur un système

⁴¹⁴ TILANDER G., « O uso de rapar a cabeça aos loucos e a etimologia do port., esp., it. tonto, rom. tînt, tont, louco », *Revista de Portugal*, 23, 1958, p. 223-232. GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. La grammaire des gestes*, Paris, 1989, p. 75.

⁴¹⁵ GROSS A., « L'idée de la folie en texte et en image. Sébastien Brandt et l'*insipiens* », *Médiévales*, 12, 25, 1993, p. 71-72.

⁴¹⁶ Citations de FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 1972, p. 26. reprises par BLUM C., « La folie et la mort dans l'imaginaire collectif du Moyen Âge et du début de la Renaissance (XII^e-XVI^e siècles) – positions du problème », BRAET H. et VERBEKE W., éd., *Death in the Middle Ages*, Louvain, 1983, p. 258-259.

⁴¹⁷ FOSSIER A., « Le non-sens de la folie : replonger le Moyen-Age dans l'interaction », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 6, 2004, p. 9-23.

sociétal théocratique, ou plutôt hiéocratique⁴¹⁸, le principe même de ne pas croire en Dieu est impossible et relève donc de l'absence de raison de l'individu exprimant un tel propos. Le terme s'écarte également de l'*infidelitas* désignant généralement le juif et le musulman et ne prend donc pas non plus en compte les individus extérieurs à la société chrétienne⁴¹⁹. L'origine du concept d'*insipiens* ou d'insensé est biblique ; il se fonde sur le psaume 52 (53) commençant par les versets :

« L'insensé a dit en son cœur : "Non, plus de Dieu !" » (Ps 52 (53), 2).

Il est également présent dans psaume 13 (14)⁴²⁰ :

« L'insensé dit en son cœur : Non, plus de Dieu ! » (Ps 13 (14), 1).

C'est d'ailleurs dans ce contexte que se développe l'iconographie de l'insensé. Du fait d'une réforme de l'organisation de la Bible, au cours du XIII^e siècle à Paris⁴²¹, le psaume 52 se retrouve placé au début de l'office nocturne des matines, le mercredi. Cette place privilégiée au début d'une section donne droit à l'exécution d'une lettrine, pour la lettre D du *Dixit*, qui s'inspire généralement du texte qu'elle annonce⁴²². C'est par exemple le cas dans un bréviaire à l'usage de Verdun [Annexe 3.1]⁴²³ où le D se terminant en rinceaux de vigne comprend la représentation d'un *insipiens* sans cheveux, qui semble rasé et qui tient un bâton, la marotte, et une sphère. Par la suite, cette iconographie se manifeste dans d'autres contextes pour illustrer le refus de croire et notamment dans un contexte profane.

L'un des attributs principaux de ce personnage est le motif de la perte de cheveux. Il semble que l'insensé soit principalement rasé afin de refléter une pratique médiévale courante, sur les individus atteints de troubles mentaux. Au départ, cette mesure semble avoir une origine médicale : elle permet de supprimer l'excès d'humeurs sanguines et biliaires, d'éviter que l'insensé s'étouffe en mangeant les cheveux qu'il se serait arrachés et d'appliquer des onguents pour le traitement. Cela reflète également une volonté de contrôle social sur des individus en

⁴¹⁸ Un groupe hiéocratique est « un groupement de domination [...] qui utilise pour garantir ses règlements la contrainte psychique par dispensation ou refus des biens spirituel du salut. Nous entendons par Église une entreprise hiéocratique de caractère institutionnel lorsque et tant que sa direction administrative revendique le monopole de la contrainte hiéocratique légitime. », définition issue de WEBER M., *Économie et société*, 1, Paris, 1971, p. 57.

⁴¹⁹ Suivant les propos de Dorothea Weltecke, nous nous refusons d'utiliser les termes d'« athéisme » ou d'« incroyance » qui sont des concepts relevant de la notion moderne de religion et donc anachroniques pour une étude médiévale. WELTECKE D., « L'athéisme et le doute au Moyen Âge : un problème controversé », *Revue de l'histoire des religions*, 3, 2015, p. 339-361.

⁴²⁰ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 136.

⁴²¹ GROSS A., « L'exégèse iconographique du terme "insipiens" du Psaume 52 », *Historical Reflections*, 16, 2, 1989, p. 266.

⁴²² GROSS A., « L'idée de la folie en texte et en image. Sébastian Brandt et l'*insipiens* », *Médiévales*, 12, 25, 1993, p. 78.

⁴²³ Verdun, Bibliothèque municipale, ms. 107, folio 5v, bréviaire à l'usage de Verdun, *Insipiens*, Saint-Empire (Metz), 1302-1305.

dehors de la norme⁴²⁴. L'insensé peut donc être totalement rasé, comme nous venons de le voir. Ce rasage peut prendre la forme d'une tonsure comme dans un livre d'heures-psautier de l'Österreichische Nationalbibliothek [Annexe 3.2]⁴²⁵. Avec cette coiffure, la figure pourrait être identifiée à un moine ou un prêtre. Néanmoins, l'absence d'un habit monastique ou plus largement clérical ainsi que la nudité partielle rendent impossible cette interprétation. La tonsure peut être doublée dans certains cas pour accentuer la reprise d'un motif clérical dans un autre contexte. Parfois, elle peut être accompagnée de l'habit clérical, mais les représentations de ces éléments se font alors de manière parodique. Sur une carte de tarot [Annexe 3.3]⁴²⁶, un insensé est représenté jouant de la cornemuse. Ici, la robe de bure est bien présente mais elle est agrémentée de grelots et d'une bordure brodée. De plus, le rasage de la tonsure est irrégulier et comporte de nombreux manques. Ce problème capillaire reflète, à l'instar du tourmenteur décoiffé, le caractère marginal du personnage qui se joue ici des attributs cléricaux. D'ailleurs, la forme du tuyau mélodique ou du bourdon rappelle celle du bâton qui est généralement représenté avec l'insensé. Le rasage peut également prendre la forme d'une croix⁴²⁷ comme dans ce bréviaire du XIV^e siècle [Annexe 3.4]⁴²⁸. Ce motif se retrouve dans la littérature comme dans certaines versions de la Folie de Tristan où le personnage éponyme se rase la tête « en croiz » pour se faire passer pour un fou⁴²⁹. De manière plus marginale, les insensés sont représentés avec de la calvitie [Annexe 3.5]⁴³⁰. Néanmoins, la détermination de l'origine de la perte des cheveux pour bon nombre d'entre eux n'est pas possible du fait de la figuration d'un crâne totalement lisse et privé de tout signe de précédente pilosité [Annexe 3.6]⁴³¹. Ainsi, Ruth Mellinkoff remarque, à juste titre, que l'attribution d'une signification à chacune de ces coupes de cheveux n'est pas

⁴²⁴ POUVREAU F., *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, 2014, p. 57. et TILANDER G., « O uso de rapar a cabeça aos loucos e a etimologia do port., esp., it. tonto, rom. tînt, tont, louco », *Revista de Portugal*, 23, 1958, p. 229-230.

⁴²⁵ Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. Ser.n.2596, folio 232r, livre d'heures-psautier, *Insipiens*, France (Paris), 1300-1320.

⁴²⁶ Carte de tarot, *Insensé jouant de la cornemuse*, vers 1455, Kunsthistorisches Museum (Vienne, Autriche).

⁴²⁷ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 187.

⁴²⁸ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M.75, folio 29r, bréviaire, *Insipiens*, France (Paris), vers 1350.

⁴²⁹ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 187. et TILANDER G., « O uso de rapar a cabeça aos loucos e a etimologia do port., esp., it. tonto, rom. tînt, tont, louco », *Revista de Portugal*, 23, 1958, p. 230.

⁴³⁰ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M.1153, folio 79v, psautier, *Insipiens*, France (Paris ou Poissy), 1320-1325.

⁴³¹ Chambéry, Bibliothèque municipale, ms. 4, folio 353, bréviaire, *Insipiens*, France, vers 1430.

l'essentiel. C'est le motif de la perte de cheveux lui-même qui importe afin d'identifier l'insensé et de lui associer une position marginale, du fait de son refus de croire en l'existence de Dieu.

Cette connotation de l'*insipiens* s'exprime aussi au travers de ses autres attributs. Il est figuré avec un bâton, appelé la marotte, qui rappelle le signe de pouvoir que peut être un sceptre ou une arme⁴³², ce qui exprime l'irraison du personnage se pensant puissant. Généralement, à la fin du Moyen Âge, la marotte est représentée comme un morceau de bois longiligne avec une excroissance ovoïde à l'extrémité supérieure qui fait écho au crâne lisse de l'*insipiens*. Moins couramment, elle comporte plusieurs excroissances qui peuvent soit prendre la forme d'une pince de crustacé qui permet à l'insensé de se gratter la tête [Annexe 3.7]⁴³³, soit être alignées sur l'un des côtés du bâton pour former une sorte de peigne [Annexe 3.8]⁴³⁴, constituant un trait d'humour des artistes pour représenter un personnage dont les cheveux se font rare. D'ailleurs, cette dernière représentation montre l'*insipiens* à côté d'un démon aux cheveux hirsutes qui contrastent avec sa perte de cheveux. L'excroissance peut également prendre la forme d'un visage et même reprendre la forme de celle de l'insensé qui tient la marotte [Annexe 3.9]⁴³⁵, ce qui met doublement en lumière la calvitie du personnage.

Le second attribut de l'*insipiens* est un objet de base circulaire qui peut être une sphère⁴³⁶ [Annexe 3.10]⁴³⁷ ou un cylindre [Annexe 3.11]⁴³⁸. Dans le premier cas, il pourrait correspondre à un globe pour former une paire avec le sceptre et ainsi reprendre la même symbolique humoristique. Il peut être aussi une balle qui rappelle la tête chauve et, symboliquement, fait référence à la tête vide ou remplie d'air de la figure⁴³⁹. Dans la même perspective, la sphère comme le crâne chauve peut être associée aux sphères célestes et notamment à la lune, associée au Moyen Âge à la notion de folie⁴⁴⁰. Dans le second cas, certains chercheurs comme Arnaud

⁴³² FUTCHER V. L., *A Study of the Apparel Appropriate for the European Court Fool. 1300-1700* [Mémoire de Master d'histoire de l'art de la Virginia Commonwealth University sous la direction de Elizabeth Hopper, Richmond, décembre 1979], en ligne : <https://doi.org/10.25772/M59J-4127> (dernière consultation le 3 août 2021), p. 5-7.

⁴³³ Princeton, Princeton University Art Museum, ms. y1957-189, psautier, *Insipiens*, Flandres (Liège), dernier quart du XIV^e siècle.

⁴³⁴ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. S.10, folio 78r, psautier, *Insipiens*, France (Amiens), 1300-1320.

⁴³⁵ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M.433, folio 15r, Bible historiée, *Insipiens*, France (Paris ?), 1^{er} quart du XIV^e siècle.

⁴³⁶ GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. La grammaire des gestes*, Paris, 1989, p. 163.

⁴³⁷ Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 211, folio 258v, Bible historiée, *Insipiens*, France (Paris), 1^{er} quart du XIV^e siècle.

⁴³⁸ Chantilly, Musée Condé, ms. 51 ex. 1887, folio 35v, Bréviaire de Jeanne d'Evreux, *Insipiens*, France, vers 1330.

⁴³⁹ Nous remercions M. Michel Pastoureau pour avoir partagé cette hypothèse.

⁴⁴⁰ AUZÉPY M.-F. et CORNETTE J., éd., *Histoire du poil*, Paris, 2017, p. 24. et BOUTET D. et HARF-LANCNER L., éd., *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Paris, 1988, p. 199.

Fossier⁴⁴¹, considèrent cet objet comme un fromage. En effet, ce dernier est jugé dangereux pour le bon fonctionnement du cerveau au Moyen Âge, ce qui expliquerait l'irraison de la figure de l'insensé. Le fait que certaines représentations montrent l'insensé sur le point de manger cet attribut est un bon argument pour étayer cette hypothèse. Cependant, cette dernière n'est pas partagée par tous⁴⁴².

L'*insipiens* marque ainsi la connotation de la perte de cheveux comme un symbole de la marginalisation de l'individu lui étant associée, ici pour cause de refus de croire en Dieu.

Le bouffon de cour

En parallèle de la figure de l'*insipiens* dans le contexte religieux, le personnage du bouffon émerge dans la culture profane au cours du XV^e siècle, notamment dans les cours d'Italie du nord. Reprenant partiellement la symbolique et l'iconographie de l'insensé, il se développe simultanément à la disparition de ce dernier⁴⁴³.

Dans la pensée médiévale, la perte de raison est perçue de manière contradictoire. Le possible danger qu'un individu dans cet état peut constituer pour les autres ou pour lui-même, ce qui lui a parfois valu d'être considéré comme possédé ou démoniaque, tend à le marginaliser. Néanmoins, il peut aussi être choisi par Dieu, ou du moins peut développer un discours pseudo-prophétique ou mystique, ce qui entraîne son inclusion voire sa sacralisation⁴⁴⁴. C'est cette ambivalence de la folie qui permet à Welsford de définir le bouffon comme :

⁴⁴¹ FOSSIER A., « Le non-sens de la folie : replonger le Moyen-Age dans l'interaction », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 6, 2004, p. 9-23.

⁴⁴² BOUTET D. et HARF-LANCNER L., éd., *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Paris, 1988, p. 199, note 22.

⁴⁴³ KORHONEN A., « Strange Things Out of Hair. Baldness and Masculinity in Early Modern England », *The Sixteenth Century Journal*, 41, 2, 2010, p. 372.

⁴⁴⁴ GILLY-ARGOUD M., « Les fous en image à la fin du Moyen Âge. Iconographie de la folie dans la peinture murale alpine (XIV^e-XV^e siècles) », *Babel. Littératures plurielles*, 25, 2012, p. 11-37. et FOSSIER A., « Le non-sens de la folie : replonger le Moyen-Age dans l'interaction », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 6, 2004, p. 9-23.

« un homme qui se situe en dehors de la norme, mais dont les défauts se sont transformés en agrément, un ressort de la comédie, qui a toujours été l'un des grands divertissements de l'humanité et particulièrement l'humanité civilisée. »⁴⁴⁵

Cette figure se développe ainsi à travers cette vision médiévale ambivalente de la perte de la raison. Malgré une existence de ce type de figure pendant l'Antiquité, elle ne réapparaît qu'à l'aube de la Renaissance et de l'émergence de l'humanisme en Italie. Le bouffon devient alors celui qui s'exprime librement devant son seigneur⁴⁴⁶.

Iconographiquement, la figure du bouffon est assimilable à celle de l'*insipiens* dont elle reprend les attributs. Ainsi, dans une miniature d'une version illustrée d'un recueil de poèmes de Charles d'Orléans (1394-1565) [Annexe 3.12]⁴⁴⁷, un bouffon est représenté au sein d'une *Scène de cour*. Vêtu d'un costume à dominante jaune, rayé et doublé de bleu, qui rappelle les costumes bigarrés des insensés mais aussi des tourmenteurs, il porte une marotte dont l'extrémité prend la forme d'un visage surmonté d'une main. Sa coiffure pousse à son paroxysme la parodie de la tonsure en arborant une chevelure scandée de deux bandes circulaires rasées, à la manière d'un négatif d'une tonsure double. Sa carnation foncée et ses traits marqués d'un nez fort et d'un sourire qui exhibe toutes les dents, des signes à caractère négatif et pouvant même exprimer l'hostilité⁴⁴⁸, contrastent fortement avec les teints quasiment blancs et l'absence d'expression des autres personnages qui illustrent la mode contemporaine. La seule distinction qui peut faire penser que nous ne sommes pas en présence d'un *insipiens* est donc le contexte de représentation de la cour, imprégné de la culture profane et aristocratique datant de la période de création. Ce transfert de l'iconographie de l'insensé date du XIV^e siècle et s'appuie sur le poncif iconographique de l'*insipiens* et du roi, développé dès le XIII^e siècle dans la lettrine du psaume 52 des psautiers latins et français⁴⁴⁹. La présence d'un roi apparaît dans l'ensemble des lettrines débutant les sept sections psalmiques des offices des matines et cohabite ainsi avec celle de l'*insipiens* à cette occasion. Ce roi est d'ailleurs identifié comme le roi David auquel a été

⁴⁴⁵ « a man who falls below the average human standard, but whose defects have been transformed into a source of delight, a mainspring of comedy, which has always been one of the great recreations of mankind and particularly of civilized mankind. », traduction personnelle, WELSFORD E., *The Fool. His Social and Literary History*, Gloucester, 1966, p. 9 et 35-51.

⁴⁴⁶ TIETZE-CONRAT E., *Dwarfs and Jesters in Art*, Londres, 1957, p. 13. Cet ouvrage met également en lumière la figure du nain, qui présente des similitudes avec celle du bouffon mais qui n'est pas représentée avec un motif de la perte de cheveux.

⁴⁴⁷ Londres, British Library, ms. Royal 16.F.II, folio 1r, recueils de poèmes de Charles d'Orléans, *Scène de cour*, Angleterre, 1483.

⁴⁴⁸ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 122.

⁴⁴⁹ GROSS A., « L'idée de la folie en texte et en image. Sébastian Brandt et l'*insipiens* », *Médiévales*, 12, 25, 1993, p. 85.

attribuée la rédaction des Psaumes. Dans un bréviaire anglais [Annexe 3.13]⁴⁵⁰, il est montré trônant et couronné devant un *insipiens* quasiment nu et dégarni. Dans une autre représentation issue d'une Bible [Annexe 3.14]⁴⁵¹, la symbolique de la royauté est d'autant plus appuyée qu'elle est illustrée au travers du sceptre royal surmonté d'une fleur de lys et d'un trône clairement identifiable. Ce même modèle est d'ailleurs utilisé pour la confrontation de l'*insipiens* à la figure divine qu'il rejette. Le *Bréviaire de Blanche de France* comprend ainsi une illustration de ce type [Annexe 3.15]⁴⁵² : l'insensé est représenté en guenille portant une marotte à tête de lion et un objet cylindrique, peut-être un fromage. Son regard exprime la surprise de découvrir sortant d'une nuée, la tête de Dieu représenté par un visage barbu orné d'un nimbe doré crucifère. Ce type de scènes a sans doute permis le développement de la scène de l'*insipiens* face au roi. À la fin du Moyen Âge, cette scène prend une connotation profane en détournant la figure du roi mythique pour l'associer aux princes contemporains. Ce mouvement est d'ailleurs facilité par l'identification du roi à David, le roi musicien, ce qui permet à celui qui s'y associe de se représenter en amateur et mécène d'art. Par là même, l'insensé, c'est-à-dire celui qui refuse de croire en l'existence de Dieu, est remplacé par le bouffon de cour qui amuse et exprime librement ses pensées auprès de son seigneur⁴⁵³. Il intervient ainsi dans de réelles scènes de cour. Le *Psautier Beauchamp* présente l'une de ces scènes pour illustrer le psaume 52 [Annexe 3.16]⁴⁵⁴. Le roi David est représenté au centre portant un manteau doublé d'hermine et une couronne. Il est encadré par trois ecclésiastiques tonsurés et trois chevaliers portant des épées à la main ou à la ceinture. Le dernier personnage, face à lui, est l'*insipiens* qui présente des caractéristiques de chacune des catégories sociales illustrées, le vêtement de cour porté par les chevaliers, la tonsure des clercs et la marotte, symbolisant à la fois une arme et un sceptre. Cette scène s'éloigne ainsi très largement du contenu du psaume 52. De ce fait, elle n'a plus seulement pour but d'illustrer le texte mais développe également un discours en relation avec celui-ci. Les personnages représentés autour de David et de l'*insipiens* sont-ils ceux qui « ont dévié », les « malfaisants » et les « pervers » du psaume 52⁴⁵⁵ ?

⁴⁵⁰ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M.329, folio 29v, bréviaire, *Insipiens devant un roi*, Angleterre (Devonshire), 1325-1330.

⁴⁵¹ Reims, Bibliothèque municipale, ms. 41, folio 19, Bible, *Insipiens devant un roi*, France, début du XIV^e siècle.

⁴⁵² Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, ms. Urb. lat. 603, folio 37v, *Bréviaire de Blanche de France, Insipiens devant Dieu*, France, vers 1320.

⁴⁵³ GROSS A., « L'idée de la folie en texte et en image. Sébastian Brandt et l'*insipiens* », *Médiévales*, 12, 25, 1993, p. 86.

⁴⁵⁴ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M.893, folio 148r, *Psautier Beauchamp (ou Warwick), Insipiens devant le roi David*, Italie, 1482.

⁴⁵⁵ Ps 52 (53), 4-5.

À partir du XV^e siècle, les figures de l'insensé et du bouffon associées à la perte de cheveux connaissent un certain déclin iconographique du fait de l'apparition et du développement de nouveaux attributs. Le premier d'entre eux sont les oreilles : par l'intermédiaire de l'interprétation du commentaire du psaume 52 de Pierre Lombard, un théologien italien du XII^e siècle, à propos du terme *aure* signifiant « à l'oreille », ces éléments ont été ajoutés au capuchon de l'*insipiens*⁴⁵⁶ [Annexe 3.17]⁴⁵⁷. Le second sont les grelots rapportés sur les oreilles⁴⁵⁸ [Annexe 3.18]⁴⁵⁹. Ces deux attributs, qui existent déjà au Moyen Âge central, connaissent un engouement à l'époque tardive. C'est à cette période que le motif de la perte de cheveux n'est progressivement plus utilisé pour représenter la folie. Par là même, ce motif perd tout lien avec la notion de folie à l'époque de la Renaissance.

Ce mouvement iconographique de l'*insipiens* vers le bouffon est le reflet d'un phénomène historique, celui du développement de la figure de bouffon de cour en Italie, à partir du XIV^e siècle, puis dans le reste de l'Europe. Itinérant, il passe de cour en cour, vit de pourboires avant d'acquérir un poste fixe au service des princes, notamment chez les Médicis aux XV^e et XVI^e siècles⁴⁶⁰. Les bouffons deviennent alors des célébrités⁴⁶¹. Leurs noms sont connus et leurs portraits sont diffusés à travers des gravures et des médailles. C'est notamment le cas de Triboulet, le bouffon de cour du roi René d'Anjou (1409-1480)⁴⁶². Plus qu'un simple agitateur, il est un acteur et un dramaturge de renom, ayant écrit de nombreuses sotties, des farces satiriques jouées par des comédiens appelés sots. Sa notoriété lui donne droit à la production de médailles à son effigie⁴⁶³ [Annexe 3.20]⁴⁶⁴. Représenté de profil à la manière d'un aristocrate de l'époque, il porte un vêtement de cour et arbore une marotte ornée d'un visage. Son crâne est rasé pour ne laisser qu'un cercle de cheveux au sommet, à la manière d'un négatif de tonsure. Ainsi, son portrait reprend tous les codes iconographiques de l'*insipiens*. Malgré les réelles malformations

⁴⁵⁶ GROSS A., « L'idée de la folie en texte et en image. Sébastian Brandt et l'*insipiens* », *Médiévales*, 12, 25, 1993, p. 85.

⁴⁵⁷ Chaumont, Bibliothèque municipale, ms. 33, folio 160v, bréviaire à l'usage de Langres, *Bouffon*, France (Bourgogne ?), après 1481.

⁴⁵⁸ TIETZE-CONRAT E., *Dwarfs and Jesters in Art*, Londres, 1957, p. 7.

⁴⁵⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 774, folio 63v, *Psautier de Jean de Rely* (aumônier de Charles VIII), *Bouffon*, France, XV^e siècle.

⁴⁶⁰ WELSFORD E., *The Fool. His Social and Literary History*, Gloucester, 1966, p. 12-20.

⁴⁶¹ WELSFORD E., *The Fool. His Social and Literary History*, Gloucester, 1966, p. 113-159.

⁴⁶² Le nom de Triboulet a été porté par plusieurs bouffons de cour. Le personnage ne doit pas être confondu avec le bouffon de Louis XII et de François Ier.

⁴⁶³ TIETZE-CONRAT E., *Dwarfs and Jesters in Art*, Londres, 1957, p. 41-45.

⁴⁶⁴ Francesco Laurana, *Triboulet*, 1461-1466, Bibliothèque nationale de France (Paris, France).

physiques qui ont fait son succès comique à son époque⁴⁶⁵, il semble que les portraits de bouffons comportent également des traits communs : « le nez fort, le front fuyant, le menton saillant, la tête pointue et la nuque trapue » selon Angelika Gross⁴⁶⁶.

Cette utilisation concomitante du motif de la perte de cheveux dans le contexte religieux et le milieu profane fait de cet élément un marqueur visuel de la folie, dans son sens large d'anormalité. Il devient un élément récurrent de l'image du fou avant sa disparition au début de la Renaissance.

La folie comme source d'inspiration

La fin du Moyen Âge est une période d'engouement pour la représentation du fou et de la folie. D'une figure dont l'iconographie connaît un grand essor dans le contexte religieux des Psaumes, l'*insipiens* est assimilé progressivement à la culture profane par l'émergence du bouffon de cour et de la figure moderne du fou. Dans ce contexte, le motif de la perte de cheveux garde toujours une certaine importance en tant qu'attribut. Il est ainsi présent, en littérature, dans la première édition anglaise de la nouvelle de *Salomon et Marcolf*, datant de 1492⁴⁶⁷. Depuis les premières versions du V^e siècle, le récit est un dialogue entre deux sages, le roi Salomon et Marcolf, parfois appelé Saturne. Ce dernier devient au XV^e siècle, en France et en Angleterre, un bouffon qui est décrit comme un bossu chauve, dont les difformités s'allient avec une certaine ruse. L'histoire illustre alors l'opposition entre la sagesse et la folie.

Cette notion de contraste qu'invite à voir la figure du fou se retrouve également dans l'iconographie. Ainsi, le bouffon chauve prend place dans des scènes illustrant des moments de déviance vis-à-vis de l'ordre social. C'est par exemple le cas avec le charivari, dont les premières mentions datent du début du XIV^e siècle mais dont l'origine semble plus ancienne⁴⁶⁸. Ce rituel collectif, se rapprochant de l'événement annuel de la Fête des fous et des carnivals⁴⁶⁹, consiste à

⁴⁶⁵ TIETZE-CONRAT E., *Dwarfs and Jesters in Art*, Londres, 1957, p. 41.

⁴⁶⁶ GROSS A., « L'idée de la folie en texte et en image. Sébastian Brandt et l'*insipiens* », *Médiévales*, 12, 25, 1993, p. 90.

⁴⁶⁷ *Salomon et Saturnus*, KEMBLE J. M., éd., *The dialogue of Salomon and Saturnus. With an historical introduction*, Londres, 1848. cité par WELSFORD E., *The Fool. His Social and Literary History*, Gloucester, 1966, p. 35-39.

⁴⁶⁸ GRINBERG M., « Charivaris au Moyen Âge et à la Renaissance. Condamnation des remariages ou rites d'inversion du temps ? », LE GOFF J. et SCHMITT J.-C., dir, *Le charivari* [Actes de la table ronde organisée par l'École des Études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 25-27 avril 1977], Paris, 1981, p. 141-146.

⁴⁶⁹ HEERS J., *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, 2007.

créer un cortège assourdissant lors des secondes noces d'un homme, en parallèle de la cérémonie nuptiale et de la musique qui l'accompagne. À l'aide d'instruments improvisés comme des casseroles ou avec des crécelles, les participants parodient le cortège nuptial. Ce rite nous est notamment connu au travers des ajouts du XIV^e siècle de Raoul Chaillou de Pesstain au *Roman de Fauvel*, un récit racontant les aventures d'un âne, le représentant des vices de la société médiévale. Son illustration [Annexe 3.21]⁴⁷⁰ montre, sur trois registres, un cortège d'individus jouant des instruments. Leur physique mêle des traits humains et animaliers, notamment en ce qui concerne la pilosité : sans doute portant des déguisements, ils illustrent le renversement des normes qui a lieu lors du charivari⁴⁷¹. Parmi eux, certains sont représentés totalement chauves, dans des positions grotesques et sont montrés débraillés. D'ailleurs, le rasage du crâne⁴⁷² ou même le port d'une vessie sur la tête pour simuler le rasage⁴⁷³ sont des moyens employés par les comédiens médiévaux afin d'exprimer la folie. Ces attributs physiques rappellent ceux de l'iconographie du bouffon et permettent ainsi de montrer le caractère interlope de cette manifestation dans laquelle l'ordre social est rompu durant la période donnée du cortège nuptial.

Cet aspect irrévérencieux du fou s'insère aussi dans des iconographies déjà existantes, afin d'y apporter un nouveau regard. Elle se développe notamment dans les scènes religieuses, telles que celles de la Passion. Une *Crucifixion* du Bode Museum comporte ainsi un fou [Annexe 3.22]⁴⁷⁴. L'un des moqueurs du Christ est représenté chauve, tirant la langue et ayant un strabisme. Son statut de moqueur rappelle la figure de l'*insipiens*, représenté pourtant ici sans ses attributs ordinaires. Il se rapproche ainsi de l'iconographie du bouffon. Cette association permet d'apporter un nouveau regard sur les individus ayant participé à la Crucifixion qui, par la perte de leur raison, n'ont pas reconnu le Messie. Dans la même perspective, le motif du fou est ajouté à des thèmes récurrents de l'iconographie profane. À la fin du XV^e siècle, celui du jardin d'amour est ainsi réinterprété par le Maître E. S. en introduisant ce nouveau personnage. Dans le *Jardin d'amour avec joueurs d'échecs* [Annexe 3.23]⁴⁷⁵, trois couples de jeunes gens se

⁴⁷⁰ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 146, folio 36v, *Roman de Fauvel, Charivari*, France, vers 1317.

⁴⁷¹ FREEMAN REGALADO N., « Masques réels dans le monde de l'imaginaire. Le rite et l'écrit dans le charivari du Roman de Fauvel, ms. B.N. fr. 146 », OLLIER M.-L., éd., *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal et Paris, 1988, p. 112-126.

⁴⁷² TILANDER G., « O uso de rapar a cabeça aos loucos e a etimologia do port., esp., it. tonto, rom. tînt, tont, louco », *Revista de Portugal*, 23, 1958, p. 230.

⁴⁷³ GAIGNEBET C. et LAJOUX J.-D., *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, 1985, p. 93.

⁴⁷⁴ *Crucifixion*, 1430-1440, Bode Museum (Berlin, Allemagne).

⁴⁷⁵ Maître E. S., *Jardin d'amour avec joueurs d'échecs*, 1460-1467, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (Berlin, Allemagne).

retrouvent au bord d'une rivière pour discuter et jouer, notamment aux échecs. Thème récurrent de la littérature médiévale, le jardin d'amour représente l'idéal aristocratique de l'amour courtois. Néanmoins, ici, l'un des prétendants n'est pas un gentilhomme mais un bouffon, reconnaissable par son costume et sa tonsure. Ce personnage rompt ainsi avec cet idéal pour apporter une nouvelle idée au spectateur, celui du caractère sexuel qui est introduit par la figure du fou⁴⁷⁶. Ce dernier révèle ainsi l'hypocrisie du thème qui dissimule la finalité charnelle de la rencontre par l'idéal de l'amour courtois. Il reprend d'ailleurs cette même idée pour représenter de manière plus allégorique la folie dans une autre de ses œuvres [Annexe 3.24]⁴⁷⁷. Le bouffon est ici figuré avec une tonsure à trois couronnes ou un rasage de la tête mal réalisé. Il porte également un capuchon avec des oreilles et des grelots, ce qui montre une certaine cohabitation de ces deux motifs. Il est accompagné de la luxure, nue et portant un miroir. Ici, l'association de la sexualité au personnage du fou est totalement explicite. La réinterprétation du Maître E. S. permet ainsi de développer un regard nouveau sur ce poncif médiéval mais aussi d'en questionner le message transmis.

Néanmoins, non pas seulement un motif à ajouter à un récit ou une image préexistante, le fou permet l'élaboration de nouveaux thèmes. En littérature, à la fin du XV^e siècle, c'est ce que montre l'ouvrage de Sébastien Brant, *La nef des fous*. L'auteur y développe un catalogue de vices, tous appelés folies, afin de représenter le monde médiéval qui l'entoure et d'en faire la critique⁴⁷⁸. En iconographie, se développe à la même période le thème de la pierre de folie qui s'illustre notamment autour de la scène de l'opération de la tête. Son origine est sans doute liée à un proverbe familial des Flandres qui associe un fou ou une personne déséquilibrée à quelqu'un ayant une pierre dans la tête. De plus, lorsqu'il est dit que la pierre a été extraite, cela signifie que l'individu est guéri de son trouble⁴⁷⁹. L'une des premières représentations de ce thème est celle réalisée par Jérôme Bosch [Annexe 3.25]⁴⁸⁰. Le fou chauve et en vêtements rapiécés se tient allongé. Deux des trois autres personnages ont la tête couverte. Le dernier, un ecclésiastique présente des traits similaires à celui du fou, dont la perte de cheveux, mais porte un vêtement d'un certain luxe. Ces éléments permettent ainsi de faire un lien entre les deux personnages de ce couple qui expriment chacun à leur manière la sagesse ecclésiale et la folie profane. Comme le

⁴⁷⁶ MOXEY K. P. F., « Master E. S. and the Folly of Love », *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 11, 3, 1980, p. 125-148.

⁴⁷⁷ Maître E. S., *La luxure et la folie*, 1467, Kupferstichkabinett – Staatliche Kunstsammlungen (Dresde, Allemagne).

⁴⁷⁸ GROSS A., « L'idée de la folie en texte et en image. Sébastian Brandt et l'insipiens », *Médiévales*, 12, 25, 1993, p. 71-75.

⁴⁷⁹ MEIGE H., « Les opérations sur la tête », *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 8, 1895, p. 240.

⁴⁸⁰ Jérôme Bosch, *L'extraction de la pierre de folie*, fin XV^e-début XVI^e siècle, Museo del Prado (Madrid, Espagne).

montre l'existence de compositions antérieures comme celle de Juan de Sevilla réalisée dans la première moitié du XIV^e siècle qui représente saint Luc soignant des malades et notamment opérant un patient de la tête [Annexe 3.26]⁴⁸¹, l'œuvre de Bosch est une parodie d'un thème religieux qu'il associe au motif de la pierre de folie⁴⁸².

Le motif de la perte de cheveux accompagne ainsi l'émulation culturelle autour du thème de la folie à la fin du Moyen Âge. Sa disparition de l'iconographie est alors concomitante à la fin de cet engouement.

Tant dans l'iconographie que dans le contexte de la société, le motif de la perte de cheveux est associé à l'irraison, ou le développement en dehors de la norme, de la folie. Il marque une distinction qui mène à la discrimination et à la marginalisation.

⁴⁸¹ Juan de Sevilla, *Saint Luc*, 1401-1435, Museo del Prado (Madrid, Espagne).

⁴⁸² HARTMAN J. J., WHITE S. M., RAVIN J. G., HODGE G. P., « The Stone of Madness », *American Imago*, 33, 3, 1976, p. 276.

B. Perdre ses cheveux et perdre son statut social

Les cheveux, par leur symbolique, ont une place importante dans la détermination du statut ou de la position dans le champ social médiéval. Le rasage, comme la calvitie, peut ainsi être perçus comme un marqueur de la dégradation voire de l'absence de statut au sein de la société.

Rasage et justice

En tant que signe déterminant pour l'identité masculine, la chevelure a un rôle symbolique. Son rasage contre la volonté de l'individu qui le subit est perçu comme une dégradation du statut social. Ainsi, il peut prendre place au sein des rituels de justice pour signifier la culpabilité et la sanction. Pour la figure masculine, ce rasage peut être ressenti comme une « castration symbolique »⁴⁸³, un amenuisement de sa virilité.

La connotation donnée à la pratique du rasage comme punition est marquée par les récits bibliques qui lui sont associés et notamment celui portant sur le personnage de Samson. Comme nous avons pu le voir, le héros biblique est trahi par Dalila qui complot avec les Philistins contre lui [Annexe 2.58]⁴⁸⁴. Ainsi, le rasage est une manière de punir Samson de s'être opposé à ses guerriers. De plus, c'est une marque de subordination du vaincu qui est soumis à la justice du vainqueur. Dans le *Code de Justinien*, qui connaît une certaine postérité durant la période du haut Moyen Âge, il est demandé que les voleurs aient la tête rasée pour exposer leur déviance à la population⁴⁸⁵. Ce fait peut notamment rappeler la représentation des deux larrons dans les scènes de la Crucifixion. Pourtant, l'association de ce motif à Dysmas et Gestas est une innovation tardo-médiévale et n'a pas de précédents à notre connaissance. Néanmoins, il ne semble pas que cette pratique de rasage ait perduré durant le Moyen Âge sur l'ensemble du territoire européen. En Angleterre, le moine Orderic Vitalis (1075-1141/1143) critique au début du XII^e siècle le

⁴⁸³ POUVREAU F., *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, 2014, p. 54.

⁴⁸⁴ New York, Morgan Library and Museum, ms M.769, folio 150v, chronique, *Samson*, Saint-Empire (Ratisbonne), vers 1360.

⁴⁸⁵ JOLLY P. H., « Cultural Representations: Head and Body Hair in Medieval Art », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 168.

comportement de ses contemporains ne laissant pas les prisonniers, comme les pénitents et les pèlerins, se laisser pousser les cheveux sans se les couper pendant une période donnée afin d'afficher leur statut de captivité, de pénitence ou de pèlerinage⁴⁸⁶.

Au sein des représentations, le premier moment où le prisonnier peut être montré rasé est celui de son arrestation et de son incarcération. C'est, par exemple, ce que représente un manuscrit de la bibliothèque d'agglomération de Saint-Omer [Annexe 3.27]⁴⁸⁷. Après son jugement devant le seigneur, un chevalier amène le condamné en prison. Ce dernier ne porte qu'une culotte et sa tête a été rasée, en signe de pénitence et d'humilité suite à son acte⁴⁸⁸. Le rasage illustre une première sanction, celle de la marginalisation de l'individu. Ainsi, le 15 novembre 1388, le Parlement de Paris condamne Jean Leconte pour l'utilisation de faux documents. Après que sa tête et sa barbe aient été rasées, il est fouetté dans la rue, mis au pilori puis banni de la ville⁴⁸⁹. La pratique du rasage peut même être à l'initiative du coupable lui-même, comme acte de pénitence et d'humilité. Lorsque Gaston Fébus (1343-1391) tue son fils en 1380, il décide de faire contrition en se rasant la tête, en portant du noir et en obligeant ses serviteurs à faire de même. Par cet exemple, Cécile Voyer met en exergue le lien étroit entre la figure du prisonnier et la figure du clerc. Tous deux s'engagent dans un cursus similaire : la prise d'habit complétée par le rasage de la tête, une période de pénitence et la sortie du monde carcéral pour le prisonnier et du monde terrestre pour le clerc⁴⁹⁰. De plus, le rasage du prisonnier peut intervenir comme mesure sanitaire au sein des prisons, à l'instar de pratiques réalisées dans le milieu hospitalier à la même période⁴⁹¹. Pour Hannele Klemetilä, le motif du bourreau à la tête rasée est issu de la représentation du prisonnier. En effet, du fait de la difficulté de trouver des agents d'exécution, d'anciens détenus ont pu être sélectionnés. Par cette sélection, la tête rasée a

⁴⁸⁶ JOLLY P. H., « Cultural Representations: Head and Body Hair in Medieval Art », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 166-167.

⁴⁸⁷ Saint-Omer, Bibliothèque d'agglomération, ms. 465, folio 161r, *Code de Justinien, Entrée en prison*, France (Saint-Omer), vers 1300.

⁴⁸⁸ VOYER C., « Le corps des prisonniers dans les images du XIV^e et XV^e siècles », CHARAGEAT M., RIBÉMONT B., SOULA M., éd., *Corps en peines : manipulations et usages des corps dans la pratique pénale depuis le Moyen Âge* [Actes du colloque international organisé à la Maison des sciences de l'homme, Bordeaux, 7-9 décembre 2016], Paris, 2019, p. 192.

⁴⁸⁹ KLEMETILÄ H., *Epitomes of Evil. Representation of Executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages*, Turnhout, 2006, p. 185. d'après un document des Archives nationales (AN Y62, folio 142r).

⁴⁹⁰ VOYER C., « Le corps des prisonniers dans les images du XIV^e et XV^e siècles », CHARAGEAT M., RIBÉMONT B., SOULA M., éd., *Corps en peines : manipulations et usages des corps dans la pratique pénale depuis le Moyen Âge* [Actes du colloque international organisé à la Maison des sciences de l'homme, Bordeaux, 7-9 décembre 2016], Paris, 2019, p. 192, note 12 et p. 196.

⁴⁹¹ Voir les pages 35-36.

pu être associée à la figure du bourreau. Cette théorie remet ainsi en cause l'argument du rasage du bourreau pour des raisons pratiques, liées à sa profession⁴⁹².

Dans le contexte particulier de l'arrestation de sorciers ou de sorcières, le rasage intervient également. Avant son interrogatoire, l'individu est déshabillé, ses cheveux et parfois la totalité de sa pilosité sont rasés. La première raison est la supposition du siège de la magie dans la chevelure. Raser est donc un moyen de diminuer les forces de l'individu⁴⁹³, d'empêcher qu'il ne porte un produit l'empêchant de ressentir la douleur⁴⁹⁴ mais aussi de protéger les accusateurs de la magie. La seconde raison est la pratique de la recherche des *stigmae diabolicae*, des marques indiquant la présence du malin ou la pratique de la sorcellerie. Ainsi, en 1448, un sorcier nommé Pierre Chavaz avoue qu'un démon se cache dans ses cheveux et l'empêche de dire la vérité⁴⁹⁵.

Le second moment où le prisonnier peut être représenté la tête rasée est celui de l'exécution de sa sentence et principalement de sa mise à mort⁴⁹⁶. Les illustrations ne sont néanmoins pas à confondre avec la figuration de la pratique de l'essorillement qui consiste à couper l'oreille du condamné. Dans les *Coutumes de Toulouse* [Annexe 3.28]⁴⁹⁷, le soldat tient ainsi non pas une mèche mais bien l'oreille du supplicié, ce qui différencie les deux pratiques. La question du rasage du condamné est un sujet de discussions parmi les chercheurs. Pour le cas précis du mis à mort, le supplicié peut être représenté rasé comme l'illustre une miniature d'une copie médiévale du *Code de Justinien* [Annexe 3.29]⁴⁹⁸. Face à l'autorité du seigneur, symbolisé par sa position trônante et son épée, un soldat exécute la sentence de pendaison du condamné. Celui-ci ne porte qu'une culotte et un bandeau sur les yeux, ses mains ont été préalablement coupées et sa tête a

⁴⁹² KLEMETTILÄ H., *Epitomes of Evil. Representation of Executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages*, Turnhout, 2006, p. 185.

⁴⁹³ TILANDER G., « O uso de rapar a cabeça aos loucos e a etimologia do port., esp., it. tonto, rom. tînt, tont, louco », *Revista de Portugal*, 23, 1958, p. 230.

⁴⁹⁴ MATTELEAR J., « Le médionat - une tâche moins connue du barbier-chirurgien lors d'une exécution », *Janus*, 60, 1973, p. 142.

⁴⁹⁵ CHAMOT C., « Le bourreau et l'accusé. Le corps à l'épreuve de l'instruction pénale (XIV^e-XVIII^e siècles) », CHARAGEAT M., RIBÉMONT B., SOULA M., éd., *Corps en peines : manipulations et usages des corps dans la pratique pénale depuis le Moyen Âge* [Actes du colloque international organisé à la Maison des sciences de l'homme, Bordeaux, 7-9 décembre 2016], Paris, 2019, p. 93-94 et p. 368-369, note 39. et OSTORERO M., « Les marques du diable sur le corps des sorcières (XIV^e-XVII^e siècles) », *Micrologus*, 13, 2005, p. 384.

⁴⁹⁶ VANHEMELRYCK F., « Les rituels de la mort réservés aux criminels et aux marginaux », BALACE S. et DE POORTER A., éd., *Entre Paradis et Enfer. Mourir au Moyen Âge, 600-1600* [Catalogue de l'exposition présentée aux Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, 2 décembre 2010-24 avril 2011], Bruxelles, 2010, p. 130.

⁴⁹⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 9187, folio 32r, *Coutumes de Toulouse, Essorillement*, France (Toulouse), 1295-1297.

⁴⁹⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. NAL 2437, folio 258v, *Code de Justinien, Pendu rasé*, France, XIV^e siècle.

été rasée. Certains cheveux représentés sur le crâne montrent la rapidité et la mauvaise réalisation de la tonte, une manière supplémentaire de stigmatiser le pendu. Néanmoins, certains chercheurs refusent l'idée d'un rasage comme étape prenant part au cérémoniel de l'exécution. C'est le cas de Nicole Gonthier qui, pour la décapitation⁴⁹⁹, alors que cela peut se justifier par des raisons pratiques pour ce genre de supplice, rejette même l'idée d'un raccourcissement des cheveux pour rendre plus visible la nuque. De fait, l'iconographie de la mise à mort à l'époque médiévale, dans sa grande majorité, vient bien confirmer cette idée, comme le montre l'*Exécution de seigneurs normands à Rouen en 1356* [Annexe 3.30]⁵⁰⁰. À l'instar du pendu précédent, les suppliciés ont les yeux bandés. Cependant, ils sont habillés et leurs cheveux sont intacts. L'explication de cette différence serait une distinction sociale des individus devant la justice ou une distinction suivant la condamnation. Le rasage est l'une des condamnations lorsqu'il prend une signification particulière. C'est le cas pour les religieux déchus de leur statut clérical. Ainsi, en 1398, deux moines revendiquant avoir des pouvoirs pour guérir le roi Charles VI, sont accusés de l'avoir ensorcelé pour le destituer. Ils sont alors rasés sur la place de Grève à Paris, avant d'être promenés dans la ville et décapités⁵⁰¹. Dans les autres cas, la sentence judiciaire est généralement en lien avec la souffrance corporelle. En effet, elle fait référence à la mortification monastique qui associe douleur de l'âme à cause du péché et douleur physique⁵⁰². Elle permet aussi de réduire le risque de récidive⁵⁰³. Or, le rasage n'est pas douloureux et aucune source à notre connaissance ne fait référence à l'arrachage de cheveux comme condamnation. De plus, la sentence a également une fonction sociale, celle de marquer l'individu pour alerter la population⁵⁰⁴. Du fait de son caractère temporaire par la repousse des cheveux, le rasage n'est

⁴⁹⁹ GONTHIER N., *Le châtement du crime au Moyen Âge. XII-XVI^e siècles*, Rennes, 2015, p. 123.

⁵⁰⁰ Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 677, folio 96v, *Fleurs des chroniques, Exécution de seigneurs normands à Rouen en 1356*, France (Paris), après 1384.

⁵⁰¹ COHEN E., « Symbols of Culpability and the Universal Language of Justice. The Ritual of Public Executions in Late Medieval Europe », *History of European Ideas*, 11, 1989, p. 407-408. et *Chronique du religieux de Saint-Denis*, BELLAGUET M. L., éd. et trad., *Chronique du religieux de Saint-Denis, contenant le règne de Charles VI, de 1380 à 1422*, Paris, 1839 1853, p. 662-669.

⁵⁰² VOYER C., « Le corps des prisonniers dans les images du XIV^e et XV^e siècles », CHARAGEAT M., RIBÉMONT B., SOULA M., éd., *Corps en peines : manipulations et usages des corps dans la pratique pénale depuis le Moyen Âge* [Actes du colloque international organisé à la Maison des sciences de l'homme, Bordeaux, 7-9 décembre 2016], Paris, 2019, p. 192-193.

⁵⁰³ BAZÁN I., « El verdugo y el cuerpo supliciado de los reos en la corona de Castilla (siglos XIII-XIV). El ejemplo del país vasco », CHARAGEAT M., RIBÉMONT B., SOULA M., éd., *Corps en peines : manipulations et usages des corps dans la pratique pénale depuis le Moyen Âge* [Actes du colloque international organisé à la Maison des sciences de l'homme, Bordeaux, 7-9 décembre 2016], Paris, 2019, p. 28.

⁵⁰⁴ COHEN E., *The Crossroads of Justice. Law and Culture in Late Medieval France*, Leyde, 1993, p. 166.

pas une marque aussi significative qu'une oreille en moins ou un membre mutilé et ne semble pas privilégié comme type de sentence.

L'iconographie illustre ainsi l'association du rasage davantage à la figure du prisonnier qu'à celle du condamné. Néanmoins, elle participe à marquer l'exclusion sociale, même temporaire, de l'individu ayant commis un délit ou un crime.

Perte de cheveux et marginalisation sociale

Dans la pensée médiévale, la chevelure est importante du fait de son rôle dans la représentation symbolique de la hiérarchie sociale. Pour garantir sa stabilité, l'apparence de l'individu détermine en effet son rang voire son identité⁵⁰⁵. Par ses caractéristiques physiologiques, le cheveu peut être modifié et répondre à ce code social, à l'instar d'un vêtement⁵⁰⁶.

À cette fin, la chevelure sert d'abord de support au couvre-chef, signe d'une certaine dignité : le roi porte la couronne, le chevalier, le casque ou encore l'évêque et l'abbé, la mitre⁵⁰⁷. Mais lorsque les cheveux sont découverts, ils jouent également ce rôle⁵⁰⁸ comme l'illustre la pratique de la tonsure chez les ecclésiastiques. C'est dans ce contexte que la longueur des cheveux prend sens pour devenir le symbole d'une certaine noblesse : la longue chevelure devient l'apanage de la haute naissance⁵⁰⁹. Cette noblesse peut se comprendre au sens propre comme au sens figuré. Ainsi, le Christ est majoritairement représenté avec des cheveux longs pour signifier sa royauté divine mais aussi son absence de péchés. Cette symbolique des cheveux longs se développe dès le haut Moyen Âge, notamment grâce à son association aux figures tutélaires dans la noblesse des rois mérovingiens. Ceci persiste malgré la condamnation de ce type de pratiques capillaires chez l'homme par l'Église, dès le XII^e siècle car elle est jugée trop efféminée et inadaptée pour

⁵⁰⁵ GRIFFITHS H. H., « Self and Society », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 37.

⁵⁰⁶ Le cheveu et sa perte peuvent ainsi être mis en relation avec la notion de vêtement. BARTHES R., « Histoire et sociologie du Vêtement », *Annales*, 12, 3, 1957, p. 430-441.

⁵⁰⁷ DIENER L. M., « Production and Practice », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 82.

⁵⁰⁸ MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 59.

⁵⁰⁹ BARTLETT R., « Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages », *Transactions of the Royal Historical Society*, 4, 1994, p. 44.

le chevalier. Au XVI^e siècle, les écrits d'Érasme montrent qu'il est préférable de ne pas avoir une coupe de cheveux trop courte⁵¹⁰. Malgré les condamnations, la fin du Moyen Âge voit dans les cheveux longs un signe de haute dignité. La coupe de la chevelure s'établit alors comme un critère de détermination du rang social : en opposition aux cheveux longs, les cheveux courts sont synonymes d'appartenance à une catégorie sociale inférieure⁵¹¹. Les *Très Riches Heures du duc de Berry* présentent ainsi cette distinction [Annexe 3.31]⁵¹². Le mois de janvier représente un banquet. La haute aristocratie y est représentée avec des couvre-chefs, le plus imposant étant celui de Jean de Berry, en fourrure. En arrière-plan, les soldats sur le champ de bataille portent des casques. Le reste des personnages est tête nue : le clerc, à côté du duc, arbore une tonsure. Les nobles, malgré leur nuque et leurs tempes rasées, présentent une chevelure abondante sur le haut du crâne. Seul le serviteur, représenté à l'extrémité gauche du premier plan, arbore une coiffure très courte voire une tête rasée sur laquelle il ne reste que quelques millimètres de cheveux. Par opposition à la longue chevelure, les cheveux très courts ou rasés symbolisent la servitude et les positions sociales inférieures. Ils marquent également la démesure comme l'illustre la folie des tourmenteurs et des bourreaux ou encore la folie à l'instar du poncif de l'*insipiens* et du bouffon⁵¹³.

Pour le seul sujet des positions sociales inférieures, le motif de la perte de cheveux est utilisé pour représenter différents types de catégories sociales et de comportements jugés péjoratifs ou inférieurs. Ainsi, le serviteur, par opposition à ses maîtres, qu'ils soient nobles ou bourgeois, peut être montré chauve. Dans la scène de la *Cour des Gonzague* de la chambre des époux peinte par Andrea Mantegna [Annexe 3.32]⁵¹⁴, il est le seul à retirer son couvre-chef en présence de la famille ducale de Mantoue. Dans certaines régions, des lois obligent même les paysans à porter les cheveux courts comme c'est le cas en Bavière dès le XIII^e siècle⁵¹⁵. Plus généralement, c'est le pauvre qui est représenté sans ou avec peu de cheveux. Il peut notamment prendre la forme du

⁵¹⁰ KLEMETTILÄ H., *Epitomes of Evil. Representation of Executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages*, Turnhout, 2006, p. 186.

⁵¹¹ FRIEDMAN J. B., « Hair and Social Class », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 137-152. et MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993, p. 88-89.

⁵¹² Chantilly, Musée Condé, ms. 65, folio 1v, *Très Riches Heures du duc de Berry, Janvier*, France, 1411-1416.

⁵¹³ FRIEDMAN J. B., « Hair and Social Class », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 139.

⁵¹⁴ Andrea Mantegna, *Cour des Gonzague*, vers 1474, Chambre des époux du palais ducal (Mantoue, Italie).

⁵¹⁵ BARTLETT R., « Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages », *Transactions of the Royal Historical Society*, 4, 1994, p. 45.

mendiant [Annexe 3.33]⁵¹⁶. Accompagnant un groupe de pèlerins, des mendiants estropiés sont représentés tous les deux chauves et demandant l'aumône à deux religieuses.

Par cette association de la figure du pauvre à la perte de cheveux, l'iconographie qui se développe autour de la thématique de la charité présente de nombreux exemples d'indigents chauves ou rasés. Dans l'une des versions de la *Somme le Roi* [Annexe 3.34]⁵¹⁷, un manuel d'instruction morale et religieuse, l'acte de charité est personnifié par une figure féminine couronnée donnant un manteau à un nécessiteux. Ce dernier est représenté avec une calvitie sur le haut de la tête et se caractérise par sa nudité. Ici, un parallèle peut être établi entre ces deux caractéristiques qui symbolisent le dénuement de l'individu⁵¹⁸.

Cette association de l'individu de position sociale inférieure à la perte de cheveux a un autre pendant, celui de la satire d'une population jugée ignorante voire méprisable par la haute société médiévale. La figure représentant ces caractéristiques est celle du vilain sur lequel se portent les moqueries de la haute société médiévale. Le paysan n'est pas assez chrétien ou est superstitieux donc païen ; il est le *rusticus* face à l'*urbanus* pour reprendre les mots de saint Augustin. Cette opposition se reflète également dans sa représentation, celle d'un personnage grotesque, avec des difformités ou encore associé à des animaux sauvages⁵¹⁹. Il semble que l'absence de cheveux participe aussi de cette dégradation. L'une des vignettes d'une version illustrée des *Comœdiæ* de Térence [Annexe 3.35]⁵²⁰ montre ainsi cette opposition entre le paysan, seul à avoir la tête découverte montrant ses cheveux rasés, et l'aristocrate et les serviteurs arborant un couvre-chef.

Néanmoins, la connotation négative du rasage de la tête est tout de même à nuancer. En effet, cette pratique se retrouve également dans les représentations des parties supérieures de la société et notamment au travers de la mode de la coupe dite « au bol » ou « à l'écuelle », qui se développe en France avant d'atteindre toutes les cours européennes dans le courant du XV^e siècle⁵²¹. C'est par exemple de cette manière que Lionel d'Este se fait représenter par Pisanello [Annexe 3.36]⁵²². Il est montré de profil, ce qui met en avant sa coupe tout en reprenant

⁵¹⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat 4915, folio 282r, *Mare historicarum, Mendiant*, France (Touraine), milieu du XV^e siècle.

⁵¹⁷ Londres, British Library, ms. Add. 28162, folio 9v, *Somme le Roi, La Charité et l'Avarice*, France, vers 1300.

⁵¹⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS F., « Los marginados en la pintura española de estilo gótico lineal: un discurso iconográfico para la afirmación de valores establecidos », MONTEIRA ARIAS I., MUÑOZ MARTÍNEZ A. B., VILLASEÑOR SEBASTIÁN, éd., *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, 2009, p. 189.

⁵¹⁹ FREEDMAN P., *Images of the Medieval Peasant*, Stanford, 1999, p. 133-156.

⁵²⁰ Paris, Bibliothèque nationale de France (Arsenal), Ms-664 réserve, folio 20r, *Comœdiæ, Aristocrate et paysan*, France (Paris), vers 1411.

⁵²¹ LEBAS C. et JACQUES A., *La coiffure en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1979, p. 80.

⁵²² Pisanello, *Portrait de Lionel d'Este*, Accademia Carrara (Bergame, Italie).

un poncif de la numismatique antique. Ses cheveux, d'une longueur significative, sont cependant rasés au niveau des tempes et de la nuque afin que le périmètre de sa chevelure prenne la forme d'un cercle. Selon Laura M. Diener, même les fronts des hommes s'allongent en parallèle de la pratique féminine, grâce à la dépilation⁵²³, mais cela semble être une mauvaise interprétation de l'image. La distinction qui peut être faite entre l'aristocrate et le paysan est que le premier a une maîtrise de sa coupe et de la perte de cheveux. Cette dernière est localisée à certaines zones du crâne. Le caractère total du rasage du paysan est alors une expression excessive du rasage ce qui l'exclut de la norme et lui donne une connotation négative.

La chevelure et sa perte sont donc un réel marqueur social qui définit le rang ou le statut social d'un homme au sein de la société de la fin du Moyen Âge.

De la marginalisation à l'exclusion

Plus largement, au sein de la représentation des minorités de la société médiévale, le motif de la perte de cheveux intervient de manière différente. Il exprime néanmoins encore le pouvoir et le statut de l'homme sur le reste de la société.

Chez les femmes, le rasage est une humiliation similaire à celle de l'homme⁵²⁴. Lorsqu'une femme est exécutée, les mêmes principes lui sont appliqués et elle peut avoir la tête rasée. C'est ce que montre, par exemple, un panneau de la prédelle réalisée par Bernardo Daddi [Annexe 3.37]⁵²⁵. Sainte Réparate y est représentée lors de la préparation à son exécution. Sa chevelure est en train d'être totalement tondue. Dans ce contexte religieux, la forme que prend la zone rasée rappelle la tonsure masculine. Néanmoins, le rasage d'une figure féminine est porteur d'une toute autre symbolique. En tant que vecteur de la distinction médiévale entre les genres, la chevelure symbolise chez la femme sa féminité, sa beauté et son pouvoir de séduction. Longue et laissée libre, elle est celle de la jeune fille, de la vierge disponible pour l'homme. Au contraire, lorsque les cheveux sont dissimulés, notamment chez la femme mariée et la religieuse, ils

⁵²³ DIENER L. M., « Production and Practice », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 87-88.

⁵²⁴ EASTON M., « Gender and Sexuality », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 121.

⁵²⁵ Bernardo Daddi, *Sainte Réparate en préparation pour son exécution*, première moitié du XIV^e siècle, The Metropolitan Museum of Art (New York, États-Unis).

symbolisent la bonté et la loyauté au travers du contrôle de leur apparence imposé par la tradition. L'événement majeur de la vie d'une jeune fille est le mariage, qu'il soit prononcé avec un homme ou avec Dieu. Ce changement est marqué par le port d'un couvre-chef ou d'un voile⁵²⁶. Ainsi, une femme chauve, que ce soit du fait d'une maladie ou par rasage, est l'« antithèse de la beauté », sa coupe devient la source de moqueries⁵²⁷.

En outre, la femme tondu est un thème récurrent dans la culture médiévale qui se développe notamment au travers de la littérature au moins dès le XIII^e siècle⁵²⁸. Du fait de la connotation sexuelle de la chevelure féminine, la pratique de son rasage est utilisée lors de fautes en relation avec le sexe. Ainsi, une femme peut être rasée lors de son jugement pour adultère ou pour tout autre type d'offenses sexuelles⁵²⁹. Elle peut également être traînée par les cheveux. Parfois, cette pratique est accompagnée d'une humiliation publique. Une procession peut être organisée dans la ville de la condamnation avec des musiciens pour attirer les foules, comme c'est la loi à Londres. Lorsqu'il s'agit de prostituées, la peine est complétée par un bannissement de la ville⁵³⁰. Ce type de scènes peut se dérouler de manière publique ou au sein du foyer. C'est alors le mari trompé, ou se sentant offensé, qui est le juge et le bourreau de sa femme. Dans une illustration du *Roman de la Rose* du XIV^e siècle [Annexe 3.38]⁵³¹, le mari jaloux est représenté s'appêtant à asséner un coup à sa femme qui est figurée à genoux l'implorant de l'épargner. La composition et notamment l'action d'attraper une mèche de cheveux, rappelle la représentation des scènes de l'arrachage de la barbe et des cheveux du Christ qui développent une signification proche d'humiliation et de soumission à la figure de l'autorité, juive et romaine dans le cas du Christ, masculine ici.

De plus, la figure de la femme tondu se développe également dans le contexte de l'iconographie religieuse. De nombreuses saintes sont soumises à l'arrachage de leur chevelure

⁵²⁶ GRIFFITHS H. H., « Self and Society », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 43.

⁵²⁷ ROLLAND-PERRIN M., « Chevelure et Motif », *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 2014, p. 171-273.

⁵²⁸ ROLLAND-PERRIN M., « Les tondues et les traînées ou les mauvais traitements infligés à la chevelure féminine », CONNOCHIE-BOURGNE C., éd., *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [Actes du 28^e colloque organisé par le Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, Aix-en-Provence, 20-22 février 2003], Aix-en-Provence, 2004, p. 339-356.

⁵²⁹ GRIFFITHS H. H., « Self and Society », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 48.

⁵³⁰ MILLIKEN R., *Ambiguous locks. An Iconology of Hair in Medieval Art and Literature*, Jefferson, 2012, p. 154-155.

⁵³¹ Saint-Hélier, Jersey Library, ms. Jersey 1, folio 63r, *Roman de la Rose, Mari jaloux*, France, vers 1350.

dans leur hagiographie⁵³². C'est le cas de sainte Apolline dont le martyre a été illustré par Jean Fouquet [Annexe 3.39]⁵³³. Le supplice généralement associé à la sainte est l'arrachage de ses dents qui est représenté ici par un bourreau muni d'une longue pince. Néanmoins, l'artiste a choisi d'ajouter l'arrachage de la chevelure, ce qui ne fait pas partie de son hagiographie mais qui est une manière supplémentaire d'exprimer l'humiliation subie par la jeune fille, entourée de dizaines d'hommes en train de la torturer ou de la regarder mourir. Dans d'autres représentations de martyres, des scènes similaires sont illustrées, tel que dans le *Martyre de sainte Barbe* [Annexe 3.40]⁵³⁴. Bartolomeo di Tommaso montre la sainte punie par son père après avoir refusé de se marier avec un homme qu'il lui avait choisi. Le motif est très similaire à celui de sainte Apolline mais ici sainte Barbe est seulement traînée par les cheveux par son père pour l'amener devant le gouverneur romain de la province.

La chevelure féminine au Moyen Âge est ainsi perçue comme un outil de contrôle de la femme dans une société androcentrique. La femme tondu ou traînée est un moyen pour l'homme de rétablir son autorité et d'exprimer son contrôle sur le corps de la femme comme il peut l'exprimer avec son propre corps au travers de sa chevelure. Néanmoins, paradoxalement, qu'une femme décide elle-même de se raser la tête lui permet de prendre le contrôle de son identité, en particulier chez les saintes à l'instar de sainte Catherine de Sienne (1347-1380)⁵³⁵. En rentrant dans les ordres, la coupe des cheveux symbolise l'abandon de la possibilité de devenir épouse et mère, donc du caractère sexualisé de son identité. Dans certains cas, se couper les cheveux est même un moyen utilisé afin de se déguiser en homme et acquérir un statut non accepté pour une femme. Sainte Marine la Déguisée s'est ainsi habillée en homme puis tonsurée pour pouvoir vivre dans un monastère en se faisant appeler frère Marin⁵³⁶. Une illustration de la *Légende dorée* du XV^e siècle [Annexe 3.41]⁵³⁷ la montre vêtue et tonsurée comme un moine. De prime abord, la distinction avec les autres frères est nulle. Cependant, un détail trahit sa différence : sa couronne forme une fine ligne régulière alors que celles des frères et de l'abbé

⁵³² MILLIKEN R., *Ambiguous locks. An Iconology of Hair in Medieval Art and Literature*, Jefferson, 2012, p. 218-234.

⁵³³ Chantilly, Musée Condé, ms. 71, folio 39, *Heures d'Étienne Chevalier, Martyre de sainte Apolline*, France, 1450-1460.

⁵³⁴ Bartolomeo di Tommaso, *Martyre de sainte Barbe*, 1449, Pinacoteca Comunale (Foligno, Italie).

⁵³⁵ GRIFFITHS H. H., « Self and Society », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 48.

⁵³⁶ GRAYSON S., « Disruptive Disguises: The Problem of Transvestite Saints for Medieval Art, Identity, and Identification », *Medieval Feminist Forum. A Journal of Gender and Sexuality*, 45, 2, 2009, p. 151-154. Pour des exemples profanes, BENNETT J. M. et MCSHEFFREY S., « Early, Erotic and Alien: Women Dressed as Men in Late Medieval London », *History Workshop Journal*, 77, 2014, p. 1-25.

⁵³⁷ New York, The J Pierpont Morgan's Library, ms. M. 672-675 III, folio 279v, *Morgan-Mâcon Golden Legend, Marine la Déguisée*, Flandres, 1445-1465.

sont plus grossièrement représentées et plus larges. Malgré les nombreuses sources textuelles abordant ce sujet⁵³⁸, l'art du Moyen Âge ne comporte que peu d'illustrations de ce thème du travestissement.

En parallèle de ce contrôle social de l'homme sur la femme au travers de la chevelure, un mouvement similaire peut être décrit pour la figure de l'étranger. Après le début de la conquête de l'Irlande par l'Angleterre à la fin du XII^e siècle, une distinction s'établit entre les autochtones et les colons qui s'exprime notamment capillairement. La coiffure joue un rôle important dans la différenciation des groupes tribaux mais aussi des guerriers entre eux en Irlande, notamment par l'intermédiaire du *cúlán*, qui consiste à se raser la moitié de la tête en laissant pousser ses cheveux à l'arrière, à la manière de la coupe actuelle dite « mulot »⁵³⁹. Les cheveux rasés ou en tout cas coupés très courts, dont la coiffure est nommée *mael moga* ou « coupe d'esclave », *mael* signifiant « chauve, rasé »⁵⁴⁰, renvoie aux catégories sociales inférieures. Ces coutumes irlandaises sont adoptées par certains colons ce que rejette l'autorité anglaise en promulguant différentes lois contraignant les Anglais à ne pas les adopter, comme celle de 1293 sous le règne d'Edward I^{er}⁵⁴¹. En effet, la distinction visuelle entre les deux populations permet d'appliquer une justice différente pour les Anglais et pour les Irlandais⁵⁴². Des règles similaires sont également établies pour les non chrétiens. En Castille comme en Catalogne, dès le milieu du XIII^e siècle, les musulmans installés dans les villes chrétiennes espagnoles doivent arborer une coiffure spécifique qui consiste à se raser la tête pour former un cercle de cheveux sous peine d'une condamnation judiciaire⁵⁴³. À Cologne en 1404, le Conseil de la ville décide que les juifs doivent porter un vêtement distinctif mais aussi une coupe spécifique : les cheveux ne doivent

⁵³⁸ HOTCHKISS V. R., *Clothes Make the Man. Female Cross Dressing in Medieval Europe*, New York, 1996.

⁵³⁹ SAYERS W., « Early Irish Attitudes toward Hair and Beards, Baldness and Tonsure », *Zeitschrift für celtische Philologie*, 44, 1969, p. 154-189. Dans la culture irlandaise, le cheveu a aussi un rôle en littérature où sa description permet d'identifier les personnages et leur caractère. GRIFFITHS H. H., « Self and Society », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 37-39.

⁵⁴⁰ Le terme *mael* peut également être utilisé dans le contexte religieux, servant de titre à un saint. Placé devant le nom du personnage, il exprime le prestige attaché à sa personne, dans un même mouvement de renversement sémantique imputé à la pratique de la tonsure au sein de l'Église. SAYERS W., « Early Irish Attitudes toward Hair and Beards, Baldness and Tonsure », *Zeitschrift für celtische Philologie*, 44, 1969, p. 177.

⁵⁴¹ *Législation du Parlement d'Irlande*, BERRY H. F., éd. et trad., *Statutes and ordinances, and acts of Parliament of Ireland. King John to Henry V*, Dublin, 1907, p. 211, § 11.

⁵⁴² BARTLETT R., « Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages », *Transactions of the Royal Historical Society*, 4, 1994, p. 46.

⁵⁴³ BARTLETT R., « Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages », *Transactions of the Royal Historical Society*, 4, 1994, p. 47.

pas être coupés au-dessus des lobes d'oreilles sauf si la tête est totalement rasée⁵⁴⁴. De manière plus extrême en Sicile, les juifs n'ont pas le droit de se couper les cheveux d'après un décret de Frédéric II, promulgué en 1221 puis réaffirmé en 1412 après la Reconquista⁵⁴⁵.

Parallèlement à la figure de l'étranger, l'autre est également représenté sous la forme du monstre. Dans son ouvrage sur la représentation du corps sauvage, Florent Pouvreau défend l'idée que l'excès pileux fait du corps :

« un corps monstrueux, merveilleux, qui s'écarte de la norme du corps humain par excellence, celui d'Adam. L'anomalie corporelle qu'il constitue est l'indice de l'altérité fondamentale. »⁵⁴⁶

Il semble pertinent de penser de même pour la représentation de l'extrême inverse, celui de la perte de cheveux. Néanmoins, elle n'est pas utilisée dans ce contexte à la fin du Moyen Âge⁵⁴⁷. L'exception qui pourrait être prise en compte est celle des Blemmyes, une population nubienne mentionnée pour la première fois au IV^e siècle, décrits par Pline comme des êtres sans tête et dont la bouche et les yeux sont placés sur la poitrine [Annexe 3.42]⁵⁴⁸. Leur popularité connaît un renouveau dès l'époque romane⁵⁴⁹. Les cheveux sont absents du fait de l'absence de la tête mais ne sont pourtant pas rajoutés sur le haut du corps. Pourtant, comme le montre cette image, les Blemmyes peuvent être barbus. Serait-ce une marque de leur marginalisation en tant que monstres ? Certaines figures de Blemmyes montrent un visage voire la partie avant d'une tête avec des cheveux à la place des seuls yeux et de la bouche sur la poitrine. Ceci laisse donc penser que le rôle de la perte de cheveux chez le Blemmye, par rapport à un homme, n'est pas la priorité dans la représentation du monstre.

La perte de cheveux et notamment son arrachage est une pratique allant de pair avec la domination sociale de l'homme sur les minorités qui l'entourent. Ainsi, elle n'intervient guère dans la représentation de l'autre, celui vivant en dehors de la société.

⁵⁴⁴ FAÛ J.-F., *L'image des Juifs dans l'art chrétien médiéval*, Paris, 2005, p. 91.

⁵⁴⁵ BROMBERGER C., *Trichologiques. Une anthropologie des cheveux et des poils*, Montrouge, 2010, p. 51-52.

⁵⁴⁶ POUVREAU F., *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, 2014, p. 16.

⁵⁴⁷ Nos recherches ont permis de trouver seulement une occurrence médiévale d'un monstre chauve, datant du XIII^e siècle. BILDHAUER B., « Blood, Jews and Monsters in Medieval Culture », BILDHAUER B. et MILLS R., éd., *The Monstrous Middle Ages*, Cardiff, 2003, p. 79.

⁵⁴⁸ Londres, British Library, ms. Royal 15 E VI, folio 21v, *Roman d'Alexandre en prose, Blemmyes*, France (Rouen), 1444-1445.

⁵⁴⁹ BALTRUŠAITIS J., *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1981, p. 35-36.

Le motif de la perte de cheveux, à l'instar de la chevelure elle-même, est un critère qui détermine le rang et le statut d'un individu au sein de la société. Il est partie prenante des représentations du champ social et permet la marginalisation de groupes sociaux variés, ce qui s'illustre au travers de l'iconographie. Du fait de cette connotation, il n'est pas utilisé en dehors du paradigme de la société, pour représenter l'étranger.

C. Perdre la mesure et sortir de la norme

En tant que motif représentant la marginalisation sociale, le motif de la perte de cheveux, par son extrémité capillaire, illustre le comportement ou le caractère excessif des personnages auxquels il est associé. La sortie de la norme développe ainsi un regard humoristique ou une volonté de répression de la différence.

La perte de cheveux humoristique dans les marges des manuscrits

Par son caractère marginal et dépréciatif, la perte de cheveux est source de moqueries et s'inscrit comme un motif à valeur humoristique. Malgré la mauvaise réputation donnée au rire depuis les premiers siècles de l'Église par les théologiens, il a tout de même une place au sein de la société de la fin du Moyen Âge, notamment grâce à des personnages comme saint François d'Assise⁵⁵⁰. Il n'est pas exempt non plus du milieu clérical car ce comportement n'est pas clairement interdit dans toutes les règles monastiques⁵⁵¹. Le débat autour du rire a d'ailleurs brillamment été illustré par Umberto Eco dans *Le nom de la rose*⁵⁵², un récit prenant place dans un monastère de la première moitié du XIV^e siècle. De plus, du fait de la grande rigidité de la société pyramidale médiévale et de son image, les opportunités de la détourner et de la renverser au travers d'anti-modèles sont multiples⁵⁵³. L'humour s'insère ainsi en littérature comme le montre l'auto-dérision d'Eustache Deschamps (1346-1406/1407) envers sa calvitie qu'il expose dans sa production poétique. Jouant sur le phénomène de marginalisation des individus étant sujet à ce phénomène capillaire, il associe la perte de cheveux à la représentation de l'hiver et de la fin de la vie, tout en mettant en évidence son caractère humoristique⁵⁵⁴.

⁵⁵⁰ LE GOFF J., « Rire au Moyen Âge », *Cahier du Centre de Recherches Historiques* [en ligne], 3, 1989, <http://journals.openedition.org/ccrh/2918> (dernière consultation le 13 août 2021).

⁵⁵¹ FELSEN L. E., « Medieval Monks: Funnier Than You Thought », *Misconceptions About the Middle Ages*, New York, 2007, p. 70-75.

⁵⁵² ECO U., *Il nome della rosa*, Milan, 1980.

⁵⁵³ CAMILLE M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, 1997, p. 39.

⁵⁵⁴ VIGNERON F., « Eustache Deschamps et la calvitie en hiver », BOULOUMIÉ A., éd., *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, 21, Rennes, 2016, p. 71-88.

De la même manière, l'humour exprimé par l'intermédiaire du motif de la perte de cheveux prend sa place au sein des manuscrits. Sa représentation la plus courante est celle de lettrines comportant la tête d'un personnage chauve. Généralement, seuls la tête et le début du cou sont illustrés. Le crâne peut alors être figuré totalement nu, sans aucune trace de cheveux [Annexe 3.43]⁵⁵⁵ ou avec une tête plus ou moins dégarnie. Il illustre alors le phénomène naturel de l'alopecie [Annexe 3.44]⁵⁵⁶ ou la pratique du rasage de la tête et notamment la tonsure. La présence de ce type de décor ne semble pas avoir de rapport direct avec le texte puisqu'il ne se trouve pas seulement lors des passages mentionnant des personnages en lien avec la perte de cheveux, à l'instar d'Élisée ou Samson dans la Bible, par exemple. Néanmoins, il pourrait représenter des figures anonymes d'autorité et de sagesse qui illustrent des textes d'érudition ou religieux ou être un renvoi à la figure de l'*insipiens* dans un texte religieux. Une autre explication, plus humoristique, est de penser la tête chauve comme un poncif récurrent du champ visuel et de l'imaginaire d'un moine copiste médiéval, celui du vieux moine plus ou moins dégarni, qu'il intègre à sa production manuscrite afin de créer un effet d'amusement sur le lecteur.

Le chauve est également représenté dans les marges, toujours sous la forme d'une seule tête souvent liée à un décor imaginaire et fantasmagorique [Annexe 3.45]⁵⁵⁷ : ici, le décor est une composition d'éléments végétaux stylisés flanquée de deux têtes dont l'une a le sommet dégarni. Il devient ainsi un motif décoratif. Il est aussi représenté en pied [Annexe 3.46]⁵⁵⁸. Dans un livre d'heures à l'usage de Rome [Annexe 3.47]⁵⁵⁹, il prend la forme d'un *insipiens*, totalement dégarni, uni avec une femme sauvage, totalement velue, dans un combat contre un lion. Cette opposition capillaire dans une composition se retrouve par exemple également dans l'affrontement d'un chauve avec un cheval à la crinière hérissée [Annexe 3.48]⁵⁶⁰ ou avec un

⁵⁵⁵ Angers, Bibliothèque municipale, ms. 386, folio 23v, *Liber sextus Decretalium, Tête d'homme chauve*, France (sud), premier tiers du XIV^e siècle.

⁵⁵⁶ Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 766, folio 231v, *Sententiae, Tête d'homme chauve*, Italie (Bologne), vers 1300.

⁵⁵⁷ Vendôme, Bibliothèque municipale, ms. 215, folio 257, bréviaire à l'usage des ermites de saint Augustin, *Tête d'homme chauve*, France, milieu ou troisième quart du XV^e siècle.

⁵⁵⁸ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M.373, folio 3v, bréviaire, *Homme chauve*, Italie (Bologne), 1315-1325.

⁵⁵⁹ Chambéry, Musée savoisien, ms. inv.977-1-1, folio 25, livre d'heure à l'usage de Rome, *Insiens chauve et femme sauvage velue*, France (Savoie), vers 1445-1450.

⁵⁶⁰ Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 264, folio 73r, *Roman d'Alexandre, Chauve combattant un cheval*, Bruges, 1338-1344.

ours velu [Annexe 3.49]⁵⁶¹. Le contraste entre présence et absence de cheveux crée un effet comique prenant part aux moqueries qu'induisent le processus de marginalisation de l'individu perdant ses cheveux. L'effet comique peut également être mené par une mise en parallèle du crâne dénudé de cheveux et de la nudité du corps. À l'instar de l'*insipiens* [Annexe 3.50]⁵⁶², l'homme chauve est souvent associé à la représentation d'un corps nu et notamment du postérieur [Annexe 3.51]⁵⁶³. Le caractère humoristique est ici appuyé par l'obscénité scatologique du chauve déféquant qui s'oppose à la religieuse dont la tête et le corps sont totalement couverts par le vêtement monastique.

Cependant, la signification d'une scène humoristique est plurielle. L'élément comique peut être utilisé afin de dénoncer les travers de la société médiévale, notamment grâce à la satire. Le chauve est ainsi parfois associé à la boisson comme ce paysan moissonneur assoiffé [Annexe 3.52]⁵⁶⁴. Ce type d'images pourrait ainsi illustrer l'alcoolisme de la société médiévale et exprimer une dénonciation de l'inconscience de ses conséquences au travers du motif du crâne chauve de l'*insipiens* ou du bouffon. Ce même procédé est également utilisé afin de dénoncer le comportement de certains membres des ordres ou du clergé.

Entre humour et dénonciation, la représentation des comportements humains réalisées par un animal est un moyen de renverser l'idéalisation de certains modèles comme celui du chevalier [Annexe 3.53]⁵⁶⁵. Ici, le chevalier est un singe⁵⁶⁶ dont la tête semble dépourvue de poil. La pilosité est en effet retranscrite seulement par la couleur marron. Cette manière rappelle ainsi le crâne chauve. Cet animal est perçu dans la pensée médiévale comme le représentant de la part animale de l'homme⁵⁶⁷. Il permet également de présenter une satire ou tout simplement de se

⁵⁶¹ Oxford, Christ Church Library, ms. 92, folio 36, *De Nobilitatibus Sapientis et Prudentis Regum, Chauve combattant un ours*, Angleterre (Est-Anglie), 1326-1327.

⁵⁶² Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 113, folio 44v, bréviaire à l'usage de Saint-Bénigne de Dijon, *Insipiens*, France, premier quart du XIV^e siècle.

⁵⁶³ Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 264, folio 56r, *Roman d'Alexandre, Chauve déféquant devant une religieuse*, Bruges, 1338-1344.

⁵⁶⁴ Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W.88, folio 150, livre d'heures, Flandres, début du XIV^e siècle.

⁵⁶⁵ Londres, British Library, ms. Stowe 17, folio 94v, livre d'heures, *Singe chevalier*, Flandres (Maastricht), premier quart du XIV^e siècle.

⁵⁶⁶ Sur la figure du singe, JANSON H. W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, 1952. et en particulier pour notre propos, le chapitre VI « The Apes in Gothic Marginal Art », p. 163-198.

⁵⁶⁷ HECK C. et CORDONNIER R., *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, 2011, p. 538.

moquer des catégories sociales inférieures dans leurs activités plus ou moins courantes comme la vente en tant que camelot [Annexe 3.54]⁵⁶⁸.

Finalement, le motif de la perte de cheveux se développe également dans les représentations issues de l'imagination des enlumineurs qui prennent place dans les marges des manuscrits. Il prend part à la création de créatures hybrides mêlant tête chauve et corps humains ou parties de corps d'animaux [Annexe 3.55]⁵⁶⁹ : ici, la tête chauve blanche à oreilles pendantes est positionnée sur la partie arrière d'un animal, surmontée d'ailes. Elles peuvent faire référence à des catégories sociales et humaines ou à des animaux fantastiques. Un livre d'heures du XIV^e siècle [Annexe 3.56]⁵⁷⁰ montre une représentation d'un moine tonsuré nu et portant un bouclier sur le dos d'un dragon à tête d'homme chauve. La figuration de ces êtres et des monstres en général se développe dès le milieu du XIII^e siècle et devient très fréquente dans les grands foyers gothiques de la première moitié du XIV^e siècle⁵⁷¹. Elle s'inscrit dans la notion moderne de la catégorie du grotesque tel que le définit Frances S. Connelly⁵⁷², un mouvement de déformation, de recomposition, de métamorphose d'une réalité ou de la création d'une réalité nouvelle à partir d'éléments préexistants. Concept issu de la découverte de décors antiques de la *Domus Aurea* à la fin du XV^e siècle, il peut s'appliquer ici, comme le défend Jurgis Baltrušaitis, notamment du fait du maintien du lien avec la culture antique durant la période médiévale⁵⁷³. Ces formes expriment une manière de décrire l'aberration de l'idéal et des conventions comme l'illustre le motif de la perte de cheveux qui leur est souvent associé.

La marginalisation que provoque le motif de la perte de cheveux permet également le développement d'un discours humoristique notamment fondé sur le grotesque de la représentation.

⁵⁶⁸ Londres, British Library, ms. Harley 6563, folio 100, livre d'heures, *Singe camelot*, Angleterre, premier quart du XIV^e siècle.

⁵⁶⁹ New York, The J. Pierpont Morgan's Library, ms. M.108, folio 87r, *Bonus socius, Hybride chauve*, France, vers 1300.

⁵⁷⁰ Baltimore, Walters Art Museum, ms. W.102, folio 20v, livre d'heures, *Hybrides chauves*, Angleterre, vers 1300.

⁵⁷¹ BALTRUŠAITIS J., *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1981, p. 17.

⁵⁷² CONNELLY F. S., « Introduction », CONNELLY F. S., éd., *Modern Art and Grotesque*, Cambridge, 2003, p. 1-19.

⁵⁷³ BALTRUŠAITIS J., *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1981, p. 9.

Une illustration de l'excès

L'absence de cheveux, avec la chevelure surabondante, est l'un des deux extrêmes du champ des possibilités de forme que peut prendre la chevelure chez un individu, qu'il y soit contraint ou qu'il la choisisse en toute liberté. Ainsi, le motif qui s'y rapporte exprime également une certaine excessivité de l'individu auquel elle est associée ou dans la connotation de la scène dans laquelle elle intervient.

Le motif se développe tout d'abord dans le contexte de l'expression de sentiments forts et incontrôlés qui met en avant l'image d'une humanité excessive. Ces sentiments peuvent être positifs comme l'amour mais pourtant mener à des extrémités en leur nom. Dans la littérature médiévale, le courtisan cherchant à conquérir une femme peut se raser la tête pour faire ses preuves⁵⁷⁴. En outre, la perte de cheveux est aussi associée à la notion d'attraction physique, à l'assouvissement du désir sexuel. En effet, paradoxalement, la calvitie est parfois associée à un excès d'activité sexuelle chez l'homme, une idée développée par Aristote⁵⁷⁵ et reprise par certains auteurs médiévaux en médecine⁵⁷⁶. Néanmoins, l'iconographie ne s'y conforme pas. En effet, la sexualité est plutôt un caractère associé à l'animalité qui s'illustre principalement au Moyen Âge au travers de la représentation pileuse qui symbolise la puissance et la vigueur sexuelle. L'homme velu, dont la pilosité recouvre le corps à l'extrême, est ainsi celui qui enlève la « dame *esforciée* » ou qui conquiert la demoiselle face au chevalier pour répondre à ses penchants lubriques et érotiques⁵⁷⁷. Une exception à l'association du motif de la perte de cheveux avec l'acte sexuel est celle de la représentation de religieux tonsurés rompant leur vœu de chasteté [Annexe 3.57]⁵⁷⁸. La tonsure vient alors créer une contradiction dans l'image afin de dénoncer le comportement de certains clercs.

⁵⁷⁴ ROLLAND-PERRIN M., « Chevelure et Motif », *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 2014, p. 171-273.

⁵⁷⁵ Aristote, *De la génération des animaux*, BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE J., éd. et trad., *Traité de la génération des animaux*. Aristote, Paris, 1887, livre V, chapitre III, §20. cité par BLOCH A., « La calvitie au point de vue physiologique et anthropologique », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 6, 2, 1915, p. 106-115.

⁵⁷⁶ FRIEDMAN J. B., « Hair and Social Class », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 138.

⁵⁷⁷ POUVREAU F., *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, 2014, p. 109-115 et 151-155.

⁵⁷⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France (Arsenal), Ms-5070 réserve, folio 108v, *Decameron, Moine dans un lit*, France, XV^e siècle.

Mais, plus généralement, la perte de cheveux est liée à des sentiments jugés par la pensée médiévale comme négatifs. La tristesse est l'un de ses sentiments⁵⁷⁹. Elle est parfois assimilée au désespoir du fait de la grande proximité iconographique des représentations des deux allégories correspondantes qui prennent la forme de figures féminines [Annexe 3.58]⁵⁸⁰. L'un des motifs récurrents liés à ces dernières est l'automutilation par l'arrachage des cheveux pour montrer l'extrémité de ses sentiments. En outre, ce même motif est aussi présent pour illustrer des figures masculines comme celle de Pancharus venant de tuer sa mie après avoir confondu le halètement d'une chienne avec la respiration d'un supposé amant dans son lit⁵⁸¹ [Annexe 3.59]⁵⁸². Son désespoir le pousse alors à s'arracher les cheveux et même, semble-t-il, à déchiqueter sa peau ce qui lui vaut de mettre tout son visage en sang. D'ailleurs, ici, le sentiment de désespoir exprime la complexité des sentiments du personnage, liant amour et tristesse. Mais comme le montre l'article de Robert Marcoux⁵⁸³, la figuration positive de la tristesse à la fin du Moyen Âge évolue vers une certaine sobriété de l'expression par l'ajout d'un voile ou d'un capuchon qui dissimule le visage et la chevelure. Le motif de l'arrachage des cheveux exprime ainsi l'emportement, la perte de contrôle de l'individu.

Le même emportement se développe également à partir du sentiment excessif qu'est la haine. Elle s'exprime notamment à travers la violence et est alors illustrée par le supplice capillaire de la victime qui la subit comme la femme battue à laquelle sont arrachés ou rasés les cheveux [Annexe 3.60]⁵⁸⁴. Lorsque la victime est un homme, il est souvent représenté dans une position positive qui s'oppose à la violence et à la haine qu'il subit. Dans une lettrine, illustrant le texte d'une messe pour demander la patience [Annexe 3.61]⁵⁸⁵, un homme est, par exemple, montré en prière alors qu'il est maltraité en se faisant battre à coups de bâton et se faisant arracher les cheveux. Il peut aussi être montré assailli par les mauvais sentiments représentés par des

⁵⁷⁹ MARCOUX R., « *Vultus velatus* ou la figuration positive de la tristesse dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, 61, 2011, p. 119-141.

⁵⁸⁰ Draguignan, Bibliothèque municipale, ms. 17, folio 3v, *Roman de la Rose, Tristesse*, France (Paris), début du XIV^e siècle.

⁵⁸¹ LANGLOIS E., « Quelques œuvres de Richard de Fournival », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 65, 1904, p. 101-115.

⁵⁸² Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 526, folio 10, *Puissance d'amours, Désespoir de Pancharus*, France, début du XIV^e siècle.

⁵⁸³ MARCOUX R., « *Vultus velatus* ou la figuration positive de la tristesse dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, 61, 2011, p. 119-141.

⁵⁸⁴ Montpellier, Bibliothèque universitaire de médecine, ms. H 245, folio 60, *Roman de la Rose, Mari jaloux battant sa femme*, France (Paris), troisième quart du XIV^e siècle.

⁵⁸⁵ Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 136, folio 329v, *Homme maltraité en prière*, Italie (Bologne), vers 1370.

allégories féminines [Annexe 3.62]⁵⁸⁶ comme, ici, ce pèlerin qui tente de résister à la Détraction qui lui arrache les cheveux et à la Trahison, l'Envie et l'Orgueil qui l'attaquent avec des armes. Cependant, le motif de la perte de cheveux peut aussi exprimer la haine en étant associée directement à l'individu à l'origine de la violence. C'est notamment le cas au travers de la représentation des figures de tourmenteurs, dans les cycles de la Passion⁵⁸⁷. L'un des folios des *Belles Heures de Notre-Dame* montre ainsi des personnages chauves pour représenter les scènes du partage de la tunique du Christ et de l'érection de la Croix [Annexe 3.63]⁵⁸⁸. Par leur participation indirecte, lors du tirage au sort par dés de la tunique, ou directe, en plantant les clous de la Croix au travers des mains et des pieds du Christ, l'illustration montre la violence envers Jésus de ces personnages qui participent activement à son supplice. La calvitie les distingue des autres personnages spectateurs et passifs, tous arborant une chevelure plus ou moins longue. C'est ce même désir de violence et de haine qui s'illustre dans les représentations des martyres au sein desquels les bourreaux exécutent pourtant la justice. Dans *La flagellation de saint Georges* [Annexe 3.64]⁵⁸⁹, Bernardo Martorell montre ainsi l'un des personnages torturant le saint comme chauve.

Le motif de l'absence de cheveux est ensuite développé dans les contextes en lien avec la radicalité, celle de la mort. Elle s'inscrit ainsi dans le vieillissement et la perte de la vie qui sont représentés au travers du motif de la calvitie, comme nous avons pu le voir précédemment⁵⁹⁰. Cela s'illustre également par l'engagement que prennent les clercs par la tonsure de leur chevelure. Au travers de leur renoncement au monde, c'est une autre mort qui se dévoile. Néanmoins, ces deux réalités ne sont pas forcément perçues négativement. Elles illustrent ainsi une certaine acceptation de l'extrémité.

Le motif de la perte de cheveux permet en partie de représenter l'excès de l'individu, de sa vie sociale et biologique.

⁵⁸⁶ Aix-en-Provence, Bibliothèque municipale, ms. 110, p. 127, *Pèlerinage de vie humaine. Pèlerinage de l'âme, Pèlerin attaqué par la Détraction, la Trahison, l'Envie et l'Orgueil*, France (sud-est), seconde moitié du XIV^e siècle.

⁵⁸⁷ Voir les pages 54-59.

⁵⁸⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. NAL 3093, *Belles Heures de Notre-Dame, Crucifixion*, France, premier quart du XV^e siècle.

⁵⁸⁹ Bernardo Martorell, *La flagellation de saint Georges*, deuxième quart du XV^e siècle, Musée du Louvre (Paris, France).

⁵⁹⁰ Voir les pages 16-23.

Un signe pour une symbolique plurielle

Du fait de l'utilisation de la perte de cheveux dans des contextes iconographiques qui semblent *a priori* différents, les motifs qui la représentent expriment une certaine ambiguïté ou complexité dans la manière dont ils doivent être compris par le spectateur. Pour parvenir à exprimer cette idée, nous étudierons les différents motifs de la perte de cheveux au travers du cas de la *Nativité au cardinal Rolin* du Maître de Moulins réalisée vers 1480 [Annexe 3.65]⁵⁹¹. Dans cette œuvre, trois personnages sont attachés au motif de la perte de cheveux : saint Joseph, le cardinal Rolin et l'un des deux bergers.

La première figure, celle de Joseph, a de la calvitie. Le saint est montré aux côtés de la Vierge et de l'Enfant Jésus dans l'étable de la Nativité. Richement vêtu, il est représenté sous les traits d'un homme mature marqué par les rides sur le visage et les mains. Sa longue barbe contraste avec ses cheveux coupés très courts qui laissent apparaître les premiers signes de l'alopécie au niveau du front. Comme nous avons pu le voir, la position dans l'étable, le comportement et l'âge de Joseph ne vont pas de soi à la fin du Moyen Âge. Il est ici au plus près de Jésus, en dévotion comme la Vierge alors qu'il est représenté quelques décennies plus tôt en dehors du contexte de l'Adoration et exécutant des tâches terrestres, en opposition avec la vénération de la divinité de Jésus. Quant à son âge, il n'est ni montré comme un vieillard à l'instar de la tradition de l'Église depuis l'Antiquité, ni comme un personnage plus jeune, ce qui est son iconographie fixée à partir du XVI^e siècle. Il reste un homme d'un certain âge. Ce mouvement dans l'image de Joseph reflète ainsi le développement de son culte et le travail de rajeunissement de sa figure notamment porté par Jean Gerson au concile de Constance (1414-1418). La question de l'influence de l'université de Paris sur le Maître de Moulins pour la figuration de Joseph à cet âge-là se pose.

La deuxième figure, Jean Rolin, est représentée avec une tonsure. Malgré le caractère luxueux de son costume orné d'hermine, le cardinal a fait vœu de pauvreté. Ce vœu se matérialise par sa coupe de cheveux spécifique aux membres du clergé. D'ailleurs, la tonsure est ici mise en avant du fait de la tête découverte du personnage afin d'exprimer l'engagement pris de la vocation cléricale. Il ne porte pas son galero qui est représenté suspendu à un clou dans la bergerie de la Nativité. Le chapeau permet alors de mettre à l'honneur les armoiries personnelles de la famille Rolin sous ce symbole de la hiérarchie ecclésiastique. Comme nous avons pu le voir, le rasage de la tête est un symbole dépréciatif depuis l'Antiquité, notamment du fait de son association dans le

⁵⁹¹ Maître de Moulins (Jean Hey), *Nativité au cardinal Rolin*, vers 1480, Musée Rolin (Autun, France).

milieu social à l'esclavage, aux catégories sociales inférieures ou improductives et aux fous. Individuellement, il illustre la vieillesse et l'approche de la mort. La tonsure devient alors le symbole du renoncement au monde et à la vie terrestre qui est valorisé par l'Église et engendre ainsi un renversement sémantique de la connotation du rasage. C'est dans cette symbolique et dans cette tradition ecclésiale que souhaite s'insérer le cardinal Rolin, la tonsure étant devenue à la fin du Moyen Âge la marque de l'institution cléricale. C'est alors ce même symbole qui est utilisé lorsque l'Église est tournée en dérision voire critiquée, comme le montre une carte de tarot du XV^e siècle [Annexe 3.3]⁵⁹². Au premier abord, l'image montre un moine tonsuré et portant une robe de bure. Pourtant, l'ajout des grelots et de la cornemuse font plutôt référence au divertissement et à la figure du bouffon. Cette idée est d'ailleurs confirmée par la représentation d'une double tonsure très mal réalisée qui double le signe d'appartenance au clergé sans pour autant en doubler la symbolique d'humilité et de renoncement. De plus, la cornemuse est un instrument symbolisant à la fin du Moyen Âge l'organe sexuel masculin⁵⁹³. Cet ensemble d'attributs permet de dénigrer la fonction cléricale qui connaît de nombreuses difficultés à se renouveler à la veille de la Réforme protestante. De plus, selon Angelika Gross⁵⁹⁴, cette iconographie mêlant l'image du moine et de l'*insipiens* pourrait être issue du modèle du faux clerc : le clergé ayant une juridiction à part, certains individus tentent de se déguiser en moine afin d'avoir un jugement plus clément. Dans le cas où ils se font prendre, ils sont jugés par une cour laïque après avoir eu la tête rasée et portent un habit rayé qui se retrouve parfois dans l'iconographie de l'*insipiens*. Ainsi, la représentation de la tonsure permet ici une double lecture, celle de l'image d'un bouffon divertissant son public et celle d'un moine allant à l'encontre de ses prérogatives. La fin du Moyen Âge est ainsi marquée par l'apparition d'une double signification de la symbolique de l'insensé, à la fois religieuse et profane⁵⁹⁵.

En outre, l'image de la folie, grâce à ses attributs clairement identifiables même en dehors de son contexte premier et grâce à sa forte symbolique, est reprise dans la représentation de thèmes religieux. Ainsi, un tourmenteur peut être figuré à la manière d'un *insipiens* ou d'un bouffon. C'est le cas chez le Maître de la Passion de Karlsruhe [Annexe 2.8]⁵⁹⁶. Arborant un rasage complet de la tête, le tourmenteur est représenté à genou et tend un bâton d'hysope à Jésus. Sa

⁵⁹² Carte de tarot, *Insensé jouant de la cornemuse*, vers 1455, Kunsthistorisches Museum (Vienne, Autriche).

⁵⁹³ MOXEY K. P. F., « Master E. S. and the Folly of Love », *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 11, 3, 1980, p. 131.

⁵⁹⁴ GROSS A., « L'idée de la folie en texte et en image. Sébastian Brandt et l'*insipiens* », *Médiévales*, 12, 25, 1993, p. 82-83.

⁵⁹⁵ GROSS A., « L'idée de la folie en texte et en image. Sébastian Brandt et l'*insipiens* », *Médiévales*, 12, 25, 1993, p. 71-91.

⁵⁹⁶ Maître de la Passion de Karlsruhe, *Passion de Karlsruhe, Couronnement d'épines*, vers 1450 1455, Kunsthalle (Karlsruhe, Allemagne).

coiffure rappelle les illustrations des figures de la folie. Ses vêtements colorés et luxueux sont ceux que pourrait porter un bouffon de cour. Quant à sa position, elle fait écho au thème de l'*insipiens* et du roi David. Ainsi, en dehors de son désir de violence et de haine, le tourmenteur est également un insensé refusant de croire en Dieu, un irraisonné qui ne comprend pas que Jésus est le Christ.

La dernière figure, la plus complexe, est celle du berger qui est représenté avec la tête rasée ou, tout du moins, avec des cheveux coupés très courts. Il porte un vêtement bicolore vert et gris et tient son couvre-chef rouge sur sa poitrine avec sa main gauche et un bâton dans sa main droite. Ces caractéristiques mettent en lumière quatre niveaux de lecture de la figure : le spectateur, le représentant d'une classe sociale inférieure, l'un des participants de l'Adoration des bergers et l'insensé.

La figure du berger est un écho à l'illustration de personnages chauves, spectateurs dans des scènes généralement religieuses. N'ayant pas un rôle déterminé dans le thème dans lequel ils sont représentés, ces chauves sont des motifs simplement décoratifs voire humoristiques ou encore créent un écho à la réaction du spectateur de la scène figurée. Dans la *Lamentation du Christ* de Petrus Christus [Annexe 3.66]⁵⁹⁷, par exemple, un homme au crâne totalement rasé assiste à la scène. Il ne participe pourtant pas à la dévotion autour du corps du Christ, ce qui semble exclure la représentation du commanditaire de l'œuvre. Est-il seulement un personnage repoussoir afin de concentrer le spectateur sur la scène principale ? De plus, son regard de biais vers la scène questionne quant à son sentiment face à l'événement auquel il assiste. C'est ce même regard que l'on retrouve chez le berger dans la *Nativité au cardinal Rolin*. Dans cette dernière, ce sont en effet les regards des bergers accompagnés de leurs gestes qui portent l'attention sur l'Enfant Jésus.

En outre, la représentation de ce spectateur n'est pas neutre socialement, ce qui permet de l'identifier comme un berger. Cette identification est permise par le port du bâton et la scène en arrière-plan comportant des troupeaux d'animaux. Son rang social est appuyé par sa coupe de cheveux qui reflète son statut inférieur, opposé au milieu aristocratique et bourgeois de la famille Rolin dans lequel est privilégié et peut être entretenu des cheveux longs chez l'homme. Le personnage est celui d'un paysan séparé du haut dignitaire et des saints personnages par une palissade de bois.

Son statut de berger lui confère malgré tout une certaine dignité du fait de sa proximité avec le thème de la dévotion à l'Enfant Jésus, ce qui inscrit le personnage dans la scène de l'Adoration

⁵⁹⁷ Petrus Christus, *Lamentation du Christ*, vers 1450, Musée royaux des Beaux-Arts (Bruxelles, Belgique).

des bergers⁵⁹⁸. Cette idée est d'ailleurs confirmée par la représentation en arrière-plan de l'Annonce aux bergers. Cette scène illustre donc la vénération du Christ par l'ensemble de la société, des rois aux bergers. Par le rapprochement des têtes rasées du berger et du cardinal, il semble que Jean Rolin soit intégré à l'Adoration⁵⁹⁹. Ce serait le troisième berger, afin de faire un parallèle arithmétique avec les mages. De plus, un sentier mène de l'arrière-plan, où au moins trois personnages sont représentés aux côtés de l'ange, jusqu'à l'étable. Jean Rolin est aussi un berger mais un berger d'âmes en tant que prêtre. La séparation d'avec les autres bergers serait une illustration de la liturgie de la fin du Moyen Âge. La palissade de bois pourrait alors être interprétée comme une clôture de chœur qui marque encore l'architecture tardo-médiévale, avant le concile de Trente.

Enfin, l'ensemble des attributs du berger font référence à l'image de l'*insipiens*, comme nous avons pu le voir avec la figure du tourmenteur. Dans l'œuvre du Maître de Moulins, le berger rasé est le seul à regarder Jésus de biais, ce qui signifie son hésitation voire son rejet du message du Christ. Il s'oppose à la figure du cardinal au regard droit et qui, par son statut, est porteur de la foi. Le second berger pourrait alors être perçu comme celui qui montre la vraie foi, qui annonce la bonne nouvelle. Habillé en rouge, il pourrait symboliser la charité, c'est-à-dire celui qui veut le bien d'autrui.

Le motif de la perte de cheveux permet ainsi de refléter la complexité et la multiplicité de la symbolique associée à un individu.

⁵⁹⁸ Lc 2, 8-20.

⁵⁹⁹ Cette idée est également développée par Lydia Hansel. HANSEL L., « Le cardinal Jean Rolin mécène des arts », MAURICE-CHABARD B., éd., *Le Miroir du Prince. La commande artistique des hauts dignitaires bourguignons. 1425-1510* [Catalogue de l'exposition présentée au Musée Rolin, Autun, et au Musée Vivant Denon, Chalon-sur-Saône, 25 juin-19 septembre 2021], Dijon, 2021, p. 213-217. Je remercie M. Philippe Lorentz pour la communication de cette référence.

Ainsi, le motif de la perte de cheveux se définit comme un marqueur de comportements anormaux au sein de la société.

Il est associé à la notion de folie à la fin du Moyen Âge notamment au travers de la figure de l'*insipiens*. Ce dernier, est perçu comme fou, du fait de son refus de croire en Dieu. Le crâne chauve ou dégarni permet ainsi d'illustrer cette anormalité. De la même manière, la représentation du bouffon garde un lien avec celle de l'*insipiens* du fait de son comportement déviant au sein des cours seigneuriales.

La perte de cheveux, notamment le rasage, est un signe de marginalisation. Par son non-respect de la loi, le condamné ou le prisonnier peut être rasé. La femme peut subir la jalousie de son mari en perdant ses cheveux. Chacun d'eux est alors marqué de leur culpabilité et soumis à l'autorité judiciaire ou patriarcale. De plus, le cheveu court ou rasé est associé aux catégories sociales inférieures. Soumis à l'autorité aristocratique, il devient un marqueur de leur dénigrement social dans les représentations iconographiques.

Perdre ses cheveux est synonymes de sortir de la norme et avoir un comportement ou des sentiments excessifs dont on peut se moquer ou qui est à réprimer. Cet ensemble de significations peuvent alors coexister au sein d'un même personnage.

Conclusion

Par sa position dominante sur la tête, la chevelure joue un rôle symbolique important dans la représentation de l'individu et notamment, en Occident, au cours de la fin du Moyen Âge. Ce point avait ainsi été mis en avant par de nombreuses recherches sur ce sujet. Néanmoins, une lacune subsistait à propos de la perte de cette chevelure. C'est donc dans ce contexte que s'est inscrite notre étude, offrant de reconsidérer le regard de l'homme tardo-médiéval face à la perte de cheveux.

La perte de cheveux, sous la forme de la calvitie, s'impose comme un marqueur physiologique auquel est associé une symbolique négative. Dans les représentations iconographiques, elle constitue un motif utilisé pour la figure du vieillard et, plus généralement, de la vieillesse. Elle incarne un marqueur de la dégradation du corps de l'homme qui annonce sa mort prochaine. À l'inverse du signe de vitalité de la chevelure, l'absence de cheveux est perçue comme un symbole de la mort et le phénomène de leur perte, à l'approche inexorable et définitive de cette mort. Ainsi, dans ce contexte, la représentation d'hommes totalement chauves ne semble pas être privilégiée. Le maintien de la figuration de quelques mèches de cheveux dans la figuration d'un homme, voire d'un corps mort, à la manière des transis, fait écho à la symbolique chrétienne du salut, et à l'espérance de la vie après la mort. Les figures représentées chauves sont alors dépourvues de vie autant que de chevelure. La mort est ainsi montrée totalement chauve sous une forme allégorique ou celle d'un simple crâne : la calvitie constitue l'annonce d'un mauvais présage, celui de la maladie et de l'empoisonnement, qui peut mener à la mort. Du fait de cette connotation, il devient impératif pour l'homme médiéval de se prévenir ou d'inverser les conséquences de ce phénomène.

Pourtant, perdre ses cheveux peut être un signe valorisé, ainsi que l'atteste la pratique de la tonsure. Cette méthode de rasage de la tête, utilisée par le clergé chrétien, va à l'encontre de l'idée développée précédemment et de la perception de la perte de cheveux dans la Bible, illustré notamment par le récit de Samson. De fait, la tonsure conserve la connotation de mort, car elle représente l'admission de l'individu au sein du clergé et son renoncement au monde, compris

comme une forme de mort ritualisée. Par ce processus, l'Église provoque un renversement sémantique du rasage de la tête pour en faire un marqueur de l'engagement. Ce dernier se retrouve d'ailleurs dans des pratiques profanes similaires, qui matérialisent un rite de passage vers l'âge adulte.

Plus largement, dans l'iconographie religieuse de la fin du Moyen Âge, le motif de la perte de cheveux est utilisé comme un attribut. Son association à des personnages, dont la fonction ou le statut sont rejetés, illustre le maintien de la connotation négative du motif dans ce contexte. Dans les scènes de la Passion et de martyres, ce sont respectivement les tourmenteurs et les bourreaux qui sont associés à l'absence de cheveux. Ce lien est d'autant plus significatif qu'il se développe dans un contexte violent de torture et de mise à mort. Aux côtés d'autres attributs, comme les difformités physiques ou encore le porte de vêtements multicolores, la perte de cheveux, que ce soit sous la forme de la calvitie ou du rasage, participe au dénigrement de ces personnages s'opposant au Christ et à ses disciples. Arborée par d'autres personnages liés à la vie du Christ, notamment à certains épisodes de la Passion, la perte de cheveux revêt cependant une signification moins claire. Pour la représentation des deux larrons, par exemple, elle peut reprendre le sens du dénigrement entrevu par le biais des tourmenteurs, lorsqu'elle est l'attribut du mauvais larron ; mais elle peut seulement constituer un signe distinctif des larrons, en particulier lorsqu'ils sont tous les deux représentés chauves. Dans ce dernier cas, les deux personnages s'opposent alors à la figure du Christ, représentée avec une chevelure longue. Ils illustrent la possibilité du choix d'adhérer ou de décliner le message évangélique. De manière similaire, d'autres duos de l'entourage du Christ présentent un lien avec la perte de cheveux : le porte-éponge et le porte-lance, Judas et Pierre ou encore Judas et Nicodème. En outre, la perte de cheveux peut, dans ces mêmes scènes de la Passion, être associé au Christ lui-même, notamment grâce à l'émulation dévotionnelle de la fin du Moyen Âge, qui est la source du développement de la scène de l'arrachage des cheveux et de la barbe du Christ. Malgré un lien typologique affirmé avec les figures vétérotestamentaires d'Élisée, de Samson et de Jonas, et au contraire de ces dernières, la figure du Christ n'est pas représentée rasée. Cet exemple montre à nouveau la symbolique de l'humiliation et du dénigrement que véhicule la perte de cheveux.

De ce fait, le motif de la perte est associé aux populations et aux catégories sociales marginalisées. Elle est l'attribut de qui a perdu la raison, ou fait mine de l'avoir perdue, et de celui qui développe un comportement anormal. Le crâne chauve ou rasé peut être celui du fou, de l'*insipiens*, de celui qui ne croit pas en Dieu, et du bouffon qui divertit son seigneur. De plus, le rasage du crâne figure au nombre des pratiques judiciaires : il est utilisé pour manifester à la société la culpabilité du condamné. Un coupable peut être rasé lors de son entrée en prison. Dans

la même perspective, la femme infidèle, traînée par les cheveux et parfois tondue, est un poncif de la littérature et de l'iconographie médiévales, exprimant l'autorité patriarcale sur le foyer. Finalement, l'absence de cheveux, comme le port des cheveux très courts, est le marqueur des catégories sociales inférieures, les paysans et les vilains. L'un comme l'autre permet ainsi d'illustrer une distinction sociale, excluant ceux qui ne peuvent entretenir une chevelure à la manière des membres de l'aristocratie. Cette distinction est la source d'un dénigrement et d'un mépris de la part des classes supérieures vis-à-vis de ces populations. Néanmoins, bien que cela puisse sembler paradoxal, le motif de la perte de cheveux n'est pas utilisé pour représenter l'autre, l'étranger, ou encore le monstre. Il n'est donc signifiant qu'au sein et au regard des sociétés médiévales. C'est dans le cadre de ce paradigme que la perte de cheveux acquiert son sens, en tant qu'un attribut de l'anormalité, de tout comportement excessif qui outrepassé la norme. Cet excès peut devenir source de moqueries et d'amusement, comme peut l'être l'homme chauve peuplant les marges des manuscrits enluminés. Mais il peut également être perçu comme un comportement déviant et dangereux pour la société, qu'il faut alors réprimer : on perçoit ici un lien avec les notions de culpabilité, de jugement et d'exclusion, liées elles aussi, comme nous l'avons souligné, à la privation de la chevelure.

Ainsi, loin d'être anodin ou restreint à des considérations formelles et iconographiques, le regard de l'homme médiéval sur la perte de cheveux se révèle dans toute sa complexité. Du fait de la position altière qu'elle occupe au sommet de la silhouette, la chevelure, et à plus forte raison lorsqu'elle est absente, entretient d'étroites relations avec les autres éléments du visage et de la figure elle-même, dont elle souligne et amplifie le sens. La perception qui en découle s'intègre *a priori* dans des contextes différents, porteurs de connotations spécifiques et clairement délimitées. Et néanmoins, ces dernières peuvent se compléter mutuellement, révélant parfois plusieurs niveaux de lecture du même phénomène.

Sources et bibliographie

Sources

Ancien Testament, DHORME É., éd., *La Bible. L'Ancien Testament*, 1, Paris, 1956.

Aristote, *De la génération des animaux*, BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE J., éd. et trad., *Traité de la génération des animaux. Aristote*, Paris, 1887.

Bérinus, BOSSUAT R., éd., *Bérinus. Roman en prose du XIV^e siècle*, 2, Paris, 1933.

Bible, École biblique et archéologique française, éd. et trad., *La Bible de Jérusalem*, Paris, 2000.

Brevis historia ordinis Fratrum Praedicatorum, MARTÈNE E. et DURAND U., éd., *Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, moralium amplissima collectio*, 6, Paris, 1729.

Chronique du religieux de Saint-Denys, BELLAGUET M. L., éd. et trad., *Chronique du religieux de Saint-Denys, contenant le règne de Charles VI, de 1380 à 1422*, Paris, 1839-1853.

Eustache Deschamps, *Chant royal 321*, v. 33-36, QUEUX DE SAINT-HILAIRE (DE) A.-H.-É. et RAYNAUD G., *Œuvres complètes de Eustache Deschamps*, 3, Paris, 1882, p. 14-15.

Guy de Chauliac, *Inventarium sive Chirurgia magna*, MCVAUGH M. et OGDEN S., éd., *Inventarium sive Chirurgia magna*, Cologne, Leyde, New York, 1997.

Henri de Mondeville, *Chirurgia*, BOS A., éd. et trad., *La Chirurgie de Maître Henri de Mondeville*, 1, Paris, 1897.

Législation du Parlement d'Irlande, BERRY H. F., éd. et trad., *Statutes and ordinances, and acts of Parliament of Ireland. King John to Henry V*, Dublin, 1907.

Nicole Bozon, *Quod divites prelati querunt occasiones erga subditos*, TOUMIN SMITH L., MEYER P., éd., *Les contes moralisés de Nicole Bozon, frère mineur*, Paris, 1889, p. 37-38.

Olivier de La Marche, *Mémoires*, BEAUNE H. et D'ARBAUMONT J., éd., *Mémoires d'Olivier de La Marche, maître d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire*, 2, Paris, 1884.

Salomon et Saturnus, KEMBLE J. M., éd., *The dialogue of Salomon and Saturnus. With an historical introduction*, Londres, 1848.

Tertullien, *De cultu feminarum*, CHARPENTIER M., éd. et trad., *Œuvres de Tertullien. Apologétique. Prescriptions contre les gentils. Du Baptême. De l'Ornement des femmes*, 3, Paris, 1844, p. 305-332.

William Langland, *Piers Plowman*, GOODRIDGE J. F., éd. et trad., *Piers the Ploughman*, 20, Harmondsworth, 1966.

Bibliographie

ARCHAMBAULT P., « The Ages of Man and the Ages of the World. A Study of Two Traditions », *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 12, 3-4, 1966, p. 193-228.

AUZÉPY M.-F. et CORNETTE J., éd., *Histoire du poil*, Paris, 2017.

AVRANE P., « Le poil freudien », AUZÉPY M.-F. et CORNETTE J., éd., *Histoire du poil*, Paris, 2017, p. 325-359.

BALTRUŠAITIS J., *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1981.

BARON F., « Le médecin, les prélats et la mort. L'apparition du transi dans la sculpture française à la fin du Moyen Âge », *Cahiers archéologiques*, 51, 2006, p. 125-158.

BARTHES R., « Histoire et sociologie du Vêtement », *Annales*, 12, 3, 1957, p. 430-441.

BARTLETT R., « Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages », *Transactions of the Royal Historical Society*, 4, 1994, p. 43-60.

BAZÁN I., « El verdugo y el cuerpo supliciado de los reos en la corona de Castilla (siglos XIII-XIV). El ejemplo del país vasco », CHARAGEAT M., RIBÉMONT B., SOULA M., éd., *Corps en peines : manipulations et usages des corps dans la pratique pénale depuis le Moyen Âge*

- [Actes du colloque international organisé à la Maison des sciences de l'homme, Bordeaux, 7-9 décembre 2016], Paris, 2019, p. 25-44.
- BELLANGER C., « Le Christ outragé : une iconographie judiciaire. Autour des images de la Dérision du Christ en Occident à la fin du Moyen Âge », GAUVARD C. et JACOB R., éd., *Les rites de la justice. Gestes et rituels judiciaire au Moyen Âge*, Paris, 2000, p. 145-172.
- BENDIX R., « Fracht-Pracht-Tracht. Ein kleiner Exkurs über Haare in der Kultur und der Kulturwissenschaft », *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, 98, 2002, p. 223-233.
- BENNETT J. M. et MCSHEFFREY S., « Early, Erotic and Alien: Women Dressed as Men in Late Medieval London », *History Workshop Journal*, 77, 2014, p. 1-25.
- BERG C., « The Unconscious Significance of Hair », *The International Journal of Psychoanalysis*, 17, 1936, p. 73-88.
- BERNHEIMER R., *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, 1970.
- BILDHAUER B., « Blood, Jews and Monsters in Medieval Culture », BILDHAUER B. et MILLS R., éd., *The Monstrous Middle Ages*, Cardiff, 2003, p. 75-96.
- BLOCH A., « La calvitie au point de vue physiologique et anthropologique », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 6, 2, 1915, p. 106-115.
- BLUM C., « La folie et la mort dans l'imaginaire collectif du Moyen Âge et du début de la Renaissance (XII^e-XVI^e siècles) – positions du problème », BRAET H. et VERBEKE W., éd., *Death in the Middle Ages*, Louvain, 1983, p. 258-286.
- BLUMENKRANZ B., *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966.
- BODIOU L., CHAUVAUD F., SORIA M., « Les objets du poison de l'antiquité à nos jours », *Sociétés & Représentations*, 32, 2, 2011, p. 217-240.
- BOECKL C. M., *Images of Leprosy. Disease, Religion, and Politics in European Art*, Kirksville, 2011.
- BOUCHET A. et MASSON J. L., « Les localisations anatomiques de l'âme au cours des siècles », *Histoire des Sciences médicales*, 14, 1, 1980, p. 95-106.
- BOUTET D. et HARF-LANCNER L., éd., *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Paris, 1988.
- BROMBERGER C., *Trichologiques. Une anthropologie des cheveux et des poils*, Montrouge, 2010.

- BRUNA D. et DEMEY C., éd., *Histoire des modes et du vêtement. Du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Paris, 2018.
- BRUNDAGE J. A. et BULLOUGH V. L., éd., *Handbook of Medieval Sexuality*, New York, 1996.
- C. A., « Le Développement historique du culte de St Joseph », *Revue Bénédictine*, 14, 1, 1897, p. 104-114.
- CACIORGNA M., « Lo "spazzo" di fronte alla Cappella del Voto. Il pavimento del Duomo di Siena da Antonio Federighi a Carlo Amidei e ad Alessandro Franchi: le *Sette età dell'uomo*, la *Religione* e le *Virtù teologali* », *Bulletino Senese di Storia Patria*, 121, 2014, p. 131-156.
- CAMILLE M., *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, 1997.
- CHAMOT C., « Le bourreau et l'accusé. Le corps à l'épreuve de l'instruction pénale (XIV^e-XVIII^e siècles) », CHARAGEAT M., RIBÉMONT B., SOULA M., éd., *Corps en peines : manipulations et usages des corps dans la pratique pénale depuis le Moyen Âge* [Actes du colloque international organisé à la Maison des sciences de l'homme, Bordeaux, 7-9 décembre 2016], Paris, 2019, p. 87-100.
- CHARAGEAT M., « Bourreau et manipulation des corps en Aragon (XV^e-XVI^e) », CHARAGEAT M., RIBÉMONT B., SOULA M., éd., *Corps en peines : manipulations et usages des corps dans la pratique pénale depuis le Moyen Âge* [Actes du colloque international organisé à la Maison des sciences de l'homme, Bordeaux, 7-9 décembre 2016], Paris, 2019, p. 45-60.
- CHIHAI P., *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Age*, Madrid, 1988.
- CLAY R. M., *The Mediæval Hospitals of England*, Londres, 1909.
- COATES S., « Scissors or Sword? The Symbolism of a Medieval Haircut », *History Today* [en ligne], 49, 5, 1999, <https://www.historytoday.com/archive/feature/scissors-or-sword-symbolism-medieval-haircut> (dernière consultation le 1^{er} septembre 2021).
- COHEN E., « Symbols of Culpability and the Universal Language of Justice. The Ritual of Public Executions in Late Medieval Europe », *History of European Ideas*, 11, 1989, p. 407-416.
- COHEN E., *The Crossroads of Justice. Law and Culture in Late Medieval France*, Leyde, 1993.
- COLLARD F., *Le crime de poison au Moyen Âge*, Paris, 2003.
- COLLARD F., « *Perfidus physicus* ou *inexpertus medicus*. Le cas Jean de Grandville, médecin du comte Amédée VII de Savoie », COLLARD F. et SAMAMA E., éd., *Mires, physiciens, barbiers*

- et charlatans. Les marges de la médecine de l'Antiquité au XVI^e siècle*, Langres, 2004, p. 133-149.
- CONNELLY F. S., « Introduction », CONNELLY F. S., éd., *Modern Art and Grotesque*, Cambridge, 2003, p. 1-19.
- CONSTABLE G., « Introduction on Beards in the Middle Ages », HUYGENS R. B. C., éd., *Apologiae Duae*, Turnhout, 1985, p. 47-150.
- CURRY W. C., *The Middle English Ideal of Personal Beauty. As Found in the Metrical Romances, Chronicles, and Legends of the XIII, XIV, and XV Centuries*, Baltimore, 1916.
- D'APUZZO M. G., *I segni del tempo. Metamorfosi della vecchiaia nell'arte dell'Occidente*, Bologne, 2006.
- DA SILVA J., « "Hair Studies" : une bibliographie », *Apparence(s)* [en ligne], 5, 2014, <https://journals.openedition.org/apparences/1248> (dernière consultation le 1^{er} septembre 2021).
- DEMAITRE L. E., *Medieval Medicine. The Art of Healing, from Head to Toe*, Santa Barbara, 2013.
- Dictionnaire WordReference Espagnol-Français* [en ligne], 2021, <https://www.wordreference.com/esfr/> (dernière consultation le 1^{er} septembre 2021).
- DIENER L. M., « Production and Practice », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 71-90.
- DUMEZIL B., « La peine de la décalvation chez les Wisigoths », LANÇON B. et DELAVAUD-ROUX M.-H., éd., *Anthropologie, mythologie et histoire de la chevelure et la pilosité. Le sens du poil* [Actes du colloque « Le sens du poil » organisé par la Faculté des Lettres et des Sciences humaines Victor Segalen, Brest, 31 mai-2 juin 2007], Paris, 2011, p. 135-148.
- EASTON M., « Gender and Sexuality », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 107-122.
- ECO U., *Il nome della rosa*, Milan, 1980.
- ERLANDE-BRANDEBURG A., *La conquête de l'Europe. 1260-1380*, Paris, 1987.
- FAÛ J.-F., *L'image des Juifs dans l'art chrétien médiéval*, Paris, 2005.

- FELSEN L. E., « Medieval Monks: Funnier Than You Thought », *Misconceptions About the Middle Ages*, New York, 2007, p. 70-75.
- FOSSIER A., « Le non-sens de la folie : replonger le Moyen-Age dans l'interaction », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 6, 2004, p. 9-23.
- FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 1972.
- FREEDMAN P., *Images of the Medieval Peasant*, Stanford, 1999.
- FREEMAN REGALADO N., « Masques réels dans le monde de l'imaginaire. Le rite et l'écrit dans le charivari du Roman de Fauvel, ms. B.N. fr. 146 », OLLIER M.-L., éd., *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal et Paris, 1988, p. 112-126.
- FRIEDMAN J. B., « Bald Jonah and the Exegesis of 4 Kings 2.23 », *Traditio*, 44, 1988, p. 125-144.
- FRIEDMAN J. B., « Eyebrows, Hairlines, and "Hairs Less in Sight". Female Depilation in Late Medieval Europe », *Medieval Clothing and Textiles*, 14, 2018, p. 81-111.
- FRIEDMAN J. B., « Hair and Social Class », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 137-152.
- FUTCHER V. L., *A Study of the Apparel Appropriate for the European Court Fool. 1300-1700* [Mémoire de Master d'histoire de l'art de la Virginia Commonwealth University sous la direction d'Elizabeth Hopper, Richmond, décembre 1979], en ligne, <https://doi.org/10.25772/M59J-4127> (dernière consultation le 3 août 2021).
- GAFFIOT F. et FLOBERT P., éd., *Le Gaffiot de poche. Dictionnaire latin-français*, Paris, 2001.
- GAIGNEBET C. et LAJOUX J.-D., *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, 1985.
- GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, 1982.
- GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. La grammaire des gestes*, Paris, 1989.
- GERBOD P., *Histoire de la coiffure et des coiffeurs*, Paris, 1995.
- GIFFORD D. J., « Iconographical Notes Towards a Definition of the Medieval Fool », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, p. 336-342.
- GILCHRIST R., *Medieval Life. Archaeology and the Life Course*, Woodbridge, 2012.

- GILLY-ARGOUD M., « Les fous en image à la fin du Moyen Âge. Iconographie de la folie dans la peinture murale alpine (XIV^e-XV^e siècles) », *Babel. Littératures plurielles*, 25, 2012, p. 11-37.
- GOBILLOT P., « Sur la tonsure chrétienne et ses prétendues origines païennes », *Revue d'histoire ecclésiastique*, 21, 3, 1925, p. 399-454.
- GONTHIER N., *Le châtement du crime au Moyen Âge. XII-XVI^e siècles*, Rennes, 2015.
- GRAYBILL R., « Elisha's Body and the Queer Touch of Prophecy », *Biblical Theology Bulletin*, 49, 1, 2019, p. 32-40.
- GRAYSON S., « Disruptive Disguises: The Problem of Transvestite Saints for Medieval Art, Identity, and Identification », *Medieval Feminist Forum. A Journal of Gender and Sexuality*, 45, 2, 2009, p. 138-174.
- GRIFFITHS H. H., « Self and Society », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 37-53.
- GRINBERG M., « Charivaris au Moyen Âge et à la Renaissance. Condamnation des remariages ou rites d'inversion du temps ? », LE GOFF J. et SCHMITT J.-C., dir, *Le charivari* [Actes de la table ronde organisée par l'École des Études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 25-27 avril 1977], Paris, 1981, p. 141-146.
- GROSS A., « L'exégèse iconographique du terme "insipiens" du Psaume 52 », *Historical Reflections*, 16, 2, 1989, p. 265-285.
- GROSS A., « L'idée de la folie en texte et en image. Sébastian Brandt et l'insipiens », *Médiévales*, 12, 25, 1993, p. 71-91.
- GROSS A. et SCHAEFER J., « Sémiotique de la tonsure, de l'"insipiens" à Tristan et aux fous de Dieu », *Le clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 2014, p. 244-275.
- GUDIOL RICART J., *Pintura gótica*, Madrid, 1955.
- GUENÉE B., « Le portrait de Charles VI dans la Chronique du Religieux de Saint-Denis », *Journal des savants*, 1, 1997, p. 125-165.
- GUTIÉRREZ BAÑOS F., « Los marginados en la pintura española de estilo gótico lineal: un discurso iconográfico para la afirmación de valores establecidos », MONTEIRA ARIAS I., MUÑOS MARTÍNEZ A. B., VILLASEÑOR SEBASTIÁN, éd., *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, 2009, p. 185-198.

- HALLPIKE C. R., « Social Hair », *Man*, 4, 2, 1969, p. 256-264.
- HALLPIKE C. R., « Hair », JONES L., éd., *The Encyclopedia of Religion*, 6, Detroit, 2005, p. 3738-3741.
- HALPERN M., « La Bible et le poil », AUZÉPY M.-F. et CORNETTE J., éd., *Histoire du poil*, Paris, 2017, p. 31-52.
- HANSEL L., « Le cardinal Jean Rolin mécène des arts », MAURICE-CHABARD B., éd., *Le Miroir du Prince. La commande artistique des hauts dignitaires bourguignons. 1425-1510* [Catalogue de l'exposition présentée au Musée Rolin, Autun, et au Musée Vivant Denon, Chalon-sur-Saône, 25 juin-19 septembre 2021], Dijon, 2021, p. 213-217.
- HARTMAN J. J., WHITE S. M., RAVIN J. G., HODGE G. P., « The Stone of Madness », *American Imago*, 33, 3, 1976, p. 266-295.
- HECK C. et CORDONNIER R., *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, 2011.
- HEERS J., *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, 2007.
- HERLIHY D., « Vieillir au Quattrocento », *Annales*, 24, 6, 1969, p. 1338-1352.
- HERRLINGER R., *History of medical illustration. From Antiquity to A.D. 1600*, Londres, 1970.
- HERSHMAN P., « Hair, Sex and Dirt », *Man*, 9, 2, 1974, p. 274-298.
- HOMAN P. G., « Baldness. A Brief History of Treatments, from Antiquity to the Present », *Pharmaceutical Historian*, 49, 1, 2019, p. 24-30.
- HOTCHKISS V. R., *Clothes Make the Man. Female Cross Dressing in Medieval Europe*, New York, 1996.
- HUIZINGA J., *Le déclin du Moyen Âge*, Paris, 1932.
- JANSON H. W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, 1952.
- JOHNSTON R. A., *All Things Medieval. An Encyclopedia of the Medieval World*, Santa Barbara, 2011.
- JOLLY P. H., « Pubics and Privates: Body Hair in Late Medieval Art », LINDQUIST S., éd., *Meanings of Nudity in Medieval Art*, Burlington et Farnham, 2012, p. 183-206.
- JOLLY P. H., « Cultural Representations: Head and Body Hair in Medieval Art », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 153-171.

- JONES P. M., *Medieval Medicine in Illuminated Manuscripts*, Londres et Milan, 1998.
- KAPLAN P. H. D., *The Rise of the Black Magus in Western Art*, Ann Arbor, 1985.
- KILLERBY C. K., *Sumptuary Law in Italy. 1200-1500*, Oxford, 2002.
- KLEMETTILÄ H., *Epitomes of Evil. Representation of Executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages*, Turnhout, 2006.
- KORHONEN A., « Strange Things Out of Hair. Baldness and Masculinity in Early Modern England », *The Sixteenth Century Journal*, 41, 2, 2010, p. 371-391.
- LACROIX P., DUCHESNE A., SERÉ F. et al., *Histoire de la coiffure, de la barbe et des cheveux postiches. L'histoire des coiffeurs depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, 1851.
- LALLEMAND L., *Histoire de la charité*, Paris, 1906.
- LAMY M., « Les apocryphes dans les premiers chapitres des deux plus célèbres "Vies du Christ" de la fin du Moyen Âge », *Apocrypha*, 20, 2009, p. 29-82.
- LANGLOIS E., « Quelques œuvres de Richard de Fournival », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 65, 1904, p. 101-115.
- LAVAURE A., *L'image de Joseph au Moyen Âge*, Rennes, 2013.
- LEACH E. R., « Magical Hair », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 88, 2, 1958, p. 147-164.
- LEBAS C. et JACQUES A., *La Coiffure en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1979.
- LE GOFF J., « Rire au Moyen Âge », *Cahier du Centre de Recherches Historiques* [en ligne], 3, 1989, <http://journals.openedition.org/ccrh/2918> (dernière consultation le 13 août 2021).
- LESÈTRE H., « Calvitie », VIGOUROUX F., éd., *Dictionnaire de la Bible*, Paris, 1895.
- LETRUCQ S., « Les dénominations de la chevelure dans les chansons de geste (XI^e-XIII^e siècles) », CONNOCHIE-BOURGNE C., éd., *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [Actes du 28^e colloque organisé par le Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, Aix-en-Provence, 20-22 février 2003], Aix-en-Provence, 2004, p. 255-277.
- LINDQUIST S., éd., *Meanings of Nudity in Medieval Art*, Burlington et Farnham, 2012.

- LORENTZ P., « Des rois qui se suivent mais ne se ressemblent pas : à propos des portraits de Charles V et de Charles VI », *Paris 1400. Les arts sous Charles VI* [Catalogue de l'exposition présentée au Musée du Louvre, Paris, 22 mars-12 juillet 2004], Paris, 2004, p. 28-29.
- LUDWIG E., « Classification of the Types of Androgenetic Alopecia (Common Baldness) Occurring in the Female Sex », *British Journal of Dermatology*, 97, 1977, p. 246-254.
- MÂLE É., *L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1995.
- MARCOUX R., « *Vultus velatus* ou la figuration positive de la tristesse dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, 61, 2011, p. 119-141.
- MARROW J. H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Courtrai, 1979.
- MATTUTAT H., éd., « Haar », *Dictionnaire allemand-français*, Stuttgart, 1981.
- MATTELEAR J., « Le médionat - une tâche moins connue du barbier-chirurgien lors d'une exécution », *Janus*, 60, 1973, p. 137-147.
- MEIGE H., « Les opérations sur la tête », *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 8, 1895, p. 228-322.
- MELLINKOFF R., « Judas's Red Hair and the Jews », *Journal of Jewish Art*, 9, 1982, p. 31-46.
- MELLINKOFF R., « Demonic Winged Headgear », *Viator*, 16, 1985, p. 368-381.
- MELLINKOFF R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1993.
- MERBACK M. B., *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, 1999.
- MICHEL A., « Tonsure », VACANT A., MANGENOT E., AMANN E., éd., *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, 1946, col. 1228-1235.
- MILLIKEN R., *Ambiguous locks. An Iconology of Hair in Medieval Art and Literature*, Jefferson, 2012.
- MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019.

- MILLS R., « The Signification of the Tonsure », CULLUM P. H. et LEWIS K. J., éd., *Holiness and Masculinity in the Middle Ages*, Cardiff, 2004, p. 109-126.
- MINOIS G., *Histoire de la vieillesse en Occident. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, 1987.
- MOULINIER-BROGI L., « Soins du corps à la cour de France au tournant du XIV^e siècle », LANÖE C., éd., *Culture de cour, cultures du corps (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, 2011, p. 31-50.
- MOREL B., *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtement dans l'enluminure en France du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 2007.
- MOXEY K. P. F., « Master E. S. and the Folly of Love », *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 11, 3, 1980, p. 125-148.
- NEFF A., « Wicked Children on Calvary and the Baldness of St. Francis », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 34, 3, 1990, p. 215-244.
- NORWOOD O. T., « Male Pattern Baldness: Classification and Incidence », *Southern Medical Journal*, 68, 11, 1975, p. 1359-1365.
- NUTTON V., « Humoralism », *Companion Encyclopedia of the History of Medicine*, 1, Londres, 1993, p. 281-291.
- OAKESHOTT E., *European Weapons and Armour. From the Renaissance to the Industrial Revolution*, Woodbridge, 2000.
- OSTORERO M., « Les marques du diable sur le corps des sorcières (XIV^e-XVII^e siècles) », *Micrologus*, 13, 2005, p. 359-388.
- PASTOUREAU M., *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, 2011.
- PASTOUREAU M., *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, 2016.
- PASTOUREAU M., *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, 2019.
- PAYAN P., « Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, 39, 2000, p. 96-111.
- PAYAN P., *Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2006.
- PHELPSTEAD C., « Hair Today, Gone Tomorrow: Hair Loss, the Tonsure, and Masculinity in Medieval Iceland », *Scandinavian Studies*, 85, 1, 2013, p. 1-19.
- POUVREAU F., *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, 2014.

- POUVREAU F., « Un poil plus près du ciel. Sainteté, ascèse et excès pileux à la fin du Moyen Âge », *Mabillon*, 27, 2016, p. 113-152.
- RAPP F., « La réforme religieuse et la méditation de la mort à la fin du Moyen Âge », *La mort au Moyen Âge* [Actes du 6^e colloque organisé par l'Association des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Palais universitaire, Strasbourg, 1975], Strasbourg, 1977, p. 53-66.
- RAWCLIFFE C., *Leprosy in Medieval England*, Woodbridge, 2006.
- RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955-1959.
- RÉAU L., « L'iconographie du prophète Élie », *Études carmélitaines*, 1, 1956, p. 223-267.
- RECHT R. et CHÂTELET A., *Automne et renouveau. 1380-1500*, Paris, 1988.
- ROFÉ A., *The Prophetical Stories*, Jérusalem, 1988.
- ROLLAND-PERRIN M., « Les tondues et les traînées ou les mauvais traitements infligés à la chevelure féminine », CONNOCHIE-BOURGNE C., éd., *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [Actes du 28^e colloque organisé par le Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, Aix-en-Provence, 20-22 février 2003], Aix-en-Provence, 2004, p. 339-356.
- ROLLAND-PERRIN M., « Chevelure et Motif », *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 2014, p. 171-273.
- ROSE P., « Bears, Baldness, and the Double Spirit: The Identity of Donatello's *Zuccone* », *The Art Bulletin*, 63-1, 1981, p. 31-41.
- RUH K., « Zur Theologie des mittelalterlichen Passionstraktats », *Theologische Zeitschrift*, 6, 1, 1950, p. 17-39.
- SABATÉ F., « Le bourreau en Catalogne au bas Moyen Âge », CHARAGEAT M., RIBÉMONT B., SOULA M., éd., *Corps en peines : manipulations et usages des corps dans la pratique pénale depuis le Moyen Âge* [Actes du colloque international organisé à la Maison des sciences de l'homme, Bordeaux, 7-9 décembre 2016], Paris, 2019, p. 61-85.
- SALMON F. et CABRÉ M., « Health and Hygiene in the Medical Traditions », MILLIKEN R., éd., *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, Londres, 2019, p. 91-106.
- SAUNIER A., « Le pauvre malade » dans le cadre hospitalier médiéval. *France du Nord, vers 1300-1500*, Paris, 1993.

- SAYERS W., « Early Irish Attitudes toward Hair and Beards, Baldness and Tonsure », *Zeitschrift für celtische Philologie*, 44, 1969, p. 154-189.
- SEARS E., *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton, 1986.
- SEGRAVE K., *Baldness. A Social History*, Jefferson, 2008.
- SHAHAR S., *Growing Old in the Middle Ages. « Winter Clothes Us in Shadow and Pain »*, Londres, 1997.
- SHAHAR S., « Old Age in the High and Late Middle Ages: Image, Expectation and Status », JOHNSON P. et THANE P., éd., *Old Age from Antiquity to Post-Modernity*, Londres, 1998, p. 43-63.
- SHEMESH Y., « The Elisha Stories as Saints' Legends », *Perspectives on Hebrew Scriptures*, 5, 2009, p. 93-140.
- SHERROW V., *Encyclopedia of Hair. A Cultural History*, Westport, 2006.
- SLEEMAN M., « Medieval Hair Tokens », *Forum for Modern Language Studies*, 17, 4, 1981, p. 322-336.
- STAUDE W., « Le crâne-calice au pied de la croix », *La Revue des Arts*, 2, 1954, p. 137-142.
- STEWART L., « The Chant Royal, A Study of the Evolution of a Genre », *Romania*, 96, 4, 1975, p. 481-496.
- STOICHITA V., *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes. 1453-1789*, Paris, 2014.
- SYNNOTT A., « Shame and Glory: a Sociology of Hair », *The British Journal of Sociology*, 38, 3, 1987, p. 381-413.
- TENENTI A., « Ars moriendi. Quelques notes sur le problème de la mort à la fin du XV^e siècle », *Annales*, 6, 4, 1951, p. 433-446.
- TIETZE-CONRAT E., *Dwarfs and Jesters in Art*, Londres, 1957.
- TILANDER G., « O uso de rapar a cabeça aos loucos e a etimologia do port., esp., it. tonto, rom. tînt, tont, louco », *Revista de Portugal*, 23, 1958, p. 223-232.
- TRICHET L., *La tonsure. Vie et mort d'une pratique ecclésiastique*, Paris, 1990.
- VANHEMELRYCK F., « Les rituels de la mort réservés aux criminels et aux marginaux », BALACE S. et DE POORTER A., éd., *Entre Paradis et Enfer. Mourir au Moyen Âge, 600-1600*

- [Catalogue de l'exposition présentée aux Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, 2 décembre 2010-24 avril 2011], Bruxelles, 2010, p. 124-135.
- VERCORS L. et D'ONNEAU P., *Ça décoiffe !. L'histoire des hommes par les cheveux*, Paris, 2019.
- VEYSSIÈRE G., « Pérennité et évolution d'un thème : L'Adoration des Rois mages », FOIS-KASHEL G. et WILLIAMS-WANQUET E., éd., *La répétition*, Saint-Denis-de-La-Réunion, 2006, p. 71-88.
- VIGNERON F., « Eustache Deschamps et la calvitie en hiver », BOULOUMIÉ A., éd., *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, 21, Rennes, 2016, p. 71-88.
- VOYER C., « Le corps des prisonniers dans les images du XIV^e et XV^e siècles », CHARAGEAT M., RIBÉMONT B., SOULA M., éd., *Corps en peines : manipulations et usages des corps dans la pratique pénale depuis le Moyen Âge* [Actes du colloque international organisé à la Maison des sciences de l'homme, Bordeaux, 7-9 décembre 2016], Paris, 2019, p. 189-212.
- WEBER M., *Économie et société*, 1, Paris, 1971.
- WELSFORD E., *The Fool. His Social and Literary History*, Gloucester, 1966.
- WELTECKE D., « L'athéisme et le doute au Moyen Âge : un problème controversé », *Revue de l'histoire des religions*, 3, 2015, p. 339-361.
- WILLIAMS A. L., *Satire, Veneration and St. Joseph in Art. c. 1300-1500*, Amsterdam, 2018. (non consulté, à paraître traduit en français)
- WILLIAMS A. L., « Satirizing the Sacred: Humor in Saint Joseph's Veneration and Early Modern Art », *Journal of Historians of Netherlandish Art* [en ligne], 10, 1, 2018, <https://jhna.org/articles/satirizing-sacred-humor-saint-josephs-veneration-early-modern-art/> (dernière consultation le 16 août 2021).
- WILSON C. C., *St. Joseph in Italian Renaissance Society and Art. New Directions and Interpretations*, Philadelphie, 2001.
- WIRTH J., *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, 1989.
- WIXOM W. D., « A Glimpse at the Fountains of the Middle Ages », *Cleveland Studies in the History of Art*, 8, 2003, p. 6-23.
- WordReference English-French Dictionary [en ligne], 2021, <https://www.wordreference.com/enfr/> (dernière consultation le 1^{er} septembre 2021).