

C'est d'umaine beauté l'yssue : les portraits de vieilles femmes dans la littérature médiévale française

Bárbara FALLEIROS

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

Ecole Doctorale « Mondes Anciens et Médiévaux »
ba.falleiros@gmail.com

Recibido: 29 de octubre de 2009

Aceptado : 25 de noviembre de 2009

RÉSUMÉ

Dans la poésie française médiévale, l'image de la beauté idéale de la dame, telle qu'elle est architecturée dans les portraits, se définit par une série d'éléments bien précis. A cette beauté répond une sorte de laideur également idéale, qui est attribuée le plus souvent aux vieilles femmes. La vieillesse évoque une décrépitude physique qui se traduit dans les visages ridés, les corps maigris, l'absence d'éclat et de fermeté de la peau, les cheveux ternes et gris. Nous examinons, d'abord, les principes qui régissent la composition des portraits de beauté, pour ensuite les comparer aux caractérisations stéréotypées de la laideur. Notre commentaire portera sur quelques exemples remarquables d'images de vieilles femmes. Nous verrons qu'une relation étroite s'établit entre le *topos* du regret du temps passé et la décadence physique, entraînée par la vieillesse, et qui est exprimée dans ces portraits.

Mots clés : poésie médiévale, *ars poetica*, portraits, laideur, vieillesse

C'est d'umaine beauté l'yssue: the portraits of old ladies in the medieval french literature

ABSTRACT

In French medieval poetry, the image of ideal beauty of the lady, likewise architected in portraits, is defined by a series of very specific elements. This beauty meets a kind of ugliness, also ideal, which is most often attributed to old women. Old age suggests a physical decay leading to wrinkled faces, thin body, lack of radiance and firmness of the skin, dull or gray hair. We examine at first the principles guiding the composition of portraits of beauty, and then we compare it to stereotypical characterizations of ugliness. Our review will focus on a few outstanding examples of images of old women. We reason that a close relation is established between physical decline and the *topos* of a longing for the past, and that it evident in these portraits.

Key words : medieval poetry, *ars poetica*, portraits, ugliness, old age

C'est d'umaine beauté l'yssue : retratos de la vieja en la literatura medieval francesa

RESUMEN

En la poesía francesa medieval, la imagen de la belleza ideal de la dama, tal como es representada en los retratos, se define por una serie de elementos muy específicos. Esta belleza encuentra su contraparte en un tipo de fealdad también ideal, que a menudo se atribuye a las mujeres viejas. La vejez sugiere un deterioro físico que conduce a la cara arrugada, al cuerpo descarnado, a la falta de luminosidad y de firmeza de la piel, al pelo gris o blanco. En este artículo examinamos, en primer lugar, los principios que rigen la composición de los retratos de belleza, y luego los comparamos con las caracterizaciones estereotipadas de la fealdad. Nuestro análisis se centrará en algunos ejemplos destacados de las imágenes de las mujeres viejas. Vemos la estrecha relación establecida entre el topos del lamento del tiempo que pasó y el deterioro físico, impulsado por la vejez, y que se expresa en estos retratos.

Palabras clave : poesía medieval, ars poetica, retratos, fealdad, vejez

Les principes de composition des portraits féminins de beauté et de laideur.

Vers la fin du XII^e siècle et début du XIII^e siècle, les éléments de composition des portraits sont énoncés théoriquement dans les arts poétiques en langue latine, parmi lesquels l'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme et la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf. Ces traités assurent une place considérable à la *descriptio* et en préconisent rigoureusement les principes, dont nombreux sont hérités de la tradition rhétorique antique, notamment de l'*Ars poetica* d'Horace, du *De Inventione* de Cicéron et de la *Rhétorique à Herennius*.

Bien que la description puisse porter sur des sujets variés, comme des animaux ou encore des scènes, son objet principal est l'éloge des personnes et, en fréquence plus réduite, leur blâme. Il faut dire qu'il y est prédominante la louange de la beauté des formes féminines, plutôt que celle de la beauté physique masculine – selon les préceptes formulés auparavant par Ovide, les hommes sont loués préférablement pour leurs vertus morales.

Dans l'*Ars versificatoria*, Matthieu de Vendôme souligne que la fonction de la description est de mettre en lumière les caractéristiques des personnes traitées, autrement dit, de saisir leurs attributs, conformément à onze points empruntés de Cicéron: le nom, la nature, le genre de vie, la condition, les habitudes, les affections, les goûts, les desseins, les actes, les événements, les paroles. On réalise ainsi le caractère non strictement esthétique, mais aussi éthique de la description. Le portrait révèle sa soumission à une hiérarchie, dans laquelle on distingue la *nature* de la personne dans ses aspects physiques et moraux.

Mais examinons avec plus de détails la description physique. Dans ce cas-là, il ne s'agit pas simplement de faire une esquisse partielle de la physionomie et de l'aspect corporel, il est nécessaire que le portrait soit aussi complet que possible, et qu'il comporte un certain nombre d'éléments figés, organisés selon un ordre spécifique. Cette ordonnance est tenue comme *naturelle*: or, puisque la Nature, sous les commandements de Dieu, a créé l'homme en partant de la tête, pour ensuite

façonner son corps et aboutir aux pieds, c'est ce même parcours de la création divine que la description littéraire doit suivre.

Dans l'introduction à son édition des arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles, Edmond Faral signale:

C'est ainsi que, pour la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, le front, les sourcils et l'intervalle qui les sépare, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents ; pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures à des pointes licencieuses), les jambes et les pieds. (Faral, 1982 [1924] : 80)

Edmond Faral attire également l'attention sur le fait que les auteurs médiévaux, à force de suivre le schéma monotone de la construction des portraits, finissent par coordonner les expressions fixes au mépris des traits individuels ou personnels. Cela participe à l'affaiblissement du caractère « véridique » du portrait¹, et nous nous voyons ainsi devant des personnages typés, placés dans des catégories. Dans le cas de Matthieu de Vendôme, ces personnages sont le prélat, le prince, l'orateur, le cynique, la femme vertueuse, la belle femme, la vieille, dont il donne des exemples de portraits.

En effet, le portrait d'Hélène construit par Matthieu de Vendôme recueille un ensemble de caractéristiques souhaitées d'une belle femme. Hélène est louée, par exemple, par les sourcils foncés et espacés en mesure, par la ligne bien faite de son nez, par ses dents bien ordonnées, couleur d'ivoire, par ses lèvres rosées, par blanc de son front et de son col. Ce sont inévitablement les mêmes parties du visage et du corps féminin, avec des qualificatifs semblables, que Geoffroi de Vinsauf énumère à son tour dans son traité *Poetria nova*, dont nous citons l'extrait où il est question du visage (y compris les cheveux d'or, le visage blanc comme fleur de lys, les considérations sur les sourcils, la ligne droite du nez, les yeux lumineux, les lèvres, les dents blanches) :

Crinibus irrutilet color auri ; lilia vement
 In specula frontis ; vaccinia nigra coaequet
 Forma supercilii ; geminos instersecet arcus
 Lactea forma viae ; castiget regula nasi
 Ductum, ne citra sistat vel transeat aequum ;
 Excubiae frontis, radient utrimque gemelli
 Luce smaragdina vel sideris instar ocelli ;
 Aemula sit faciesAurorae, nec rubicundae
 Nec nitidae, sed utroque simul neutroque colore.
 Splendeat os forma spatii brevis et quasi cycli
 Dimidii ; tanquam praegnantia labra tumore
 Surgant, sed modico rutilent, ignita, sed igne
 Mansueto, dentes niveos compaginet ordo,
 Omnes unius staturae; thuris et oris
 Sit pariter conditus odor ; mentumque polito

¹ « La formule empêche la vie de se manifester et, en fin de compte, c'est contre la vérité même que se tournent les préceptes des anciens qui avaient été la proclamation de ses droits » (Faral, 1982 [1924] : 79).

Marmore plus poliat Natura potentior arte.
(Faral, 1982 [1924] : 214-215, v. 564-79)

En lisant les descriptions de Matthieu de Vendôme et de Geoffroi de Vinsauf, il est difficile de ne pas penser aux cheveux fins, dorés et luisants d'Iseut, à la belle bouche et aux joues rosées de Cligès, au front et au visage de Blanchefleur, aussi clairs qu'une fleur de lys. Nous avons déjà signalé, à cet égard, que les arts poétiques de cette période sont en réalité la formulation théorique d'une mode descriptive qui s'affiche également dans les ouvrages romanesques. Dans les deux cas, en traitant des exemples fournis par les traités rhétoriques ou bien de ceux qui sont proclamés dans les romans, les descriptions sont aussi panégyriques que stéréotypées.

Alice Colby, dans son étude des portraits dans la littérature française du XII^e siècle, reconnaît que le portrait féminin dans les romans enforme une sorte d'unité fonctionnelle presque indépendante qui sert à montrer l'habileté stylistique de l'écrivain. Son analyse porte sur les portraits réalisés par Chrétien de Troyes, et l'auteur tient à souligner qu'il n'est pourtant pas sûr que Chrétien ait lu les traités d'*ars versificatoria* de l'époque. En fait, Colby essaye de démontrer que les portraits romanesques ne dépendent pas exclusivement des arts poétiques, mais que cela n'empêche pourtant pas la répétition des principes, dans un genre ou dans l'autre.

L'analyse de Colby vise à déterminer l'originalité de Chrétien par le biais d'une analyse linguistique et stylistique. Elle trouve relevant de rappeler que les œuvres de Matthieu de Vendôme et de Geoffroi de Vinsauf traitent de portraits écrits en latin et ne fournissent pas des suggestions aux portraits en langue vernaculaire. En réalité, l'auteur refuse la théorie de l'ordre de la description présentée par Faral. Colby affirme que, s'il est vrai que les auteurs de romans ont une connaissance épurée des ressources poétiques et rhétoriques, et que la tendance est véritablement la description descendante, (partant de la tête), pourtant, ces écrivains ne décrivent pas toujours le corps suivant le même ordre et ne se conforment pas sans cesse aux préceptes des rhétoriciens.

Que l'ordre de la description soit suivie ou pas, cela nous intéresse moins ici. Notre attention se tourne en vérité vers les éléments descriptifs de l'image de la femme. Ils sont énumérés par Colby, et correspondent – même si c'est avec des éventuelles innovations dues à l'originalité d'écrivains comme Chrétien de Troyes – à ceux qui sont évoqués dans les traités de poétique. Ainsi, Colby parle des cheveux blonds et luisants comme l'or, bouclés, bien coiffés ; de la peau blanche et soutil (fine) ; des fronts qui sont un peu hauts ; des sourcils fins, bruns, espacés ; des yeux brillants ; des faces rosées et brillantes ; des nez bien faits, droits, ni grands ni petits ; des bouches petites et riantes ; des lèvres rouges ; des dents blanches, petites et serrées ; des cous longs et blancs ; des bras longs ; des mains blanches avec des doigts longs eux aussi ; des petits seins. Le portrait de Blanchefleur dans *Perceval ou le Conte du Graal* nous donne un exemple :

Desliee fu et si ot
Les chevos teus, s'estre poïst,
Que bien cuidast qui les veïst

Que fussent tuit de fin or,
 Tant estoient luisant et sor.
 Le front ot blanc et haut et plain,
 Con se il fust ovrez a main
 Que de main d'ome l'uevre fust
 De pierre ou d'ivoire ou de fust.
 Sorcis brunez et large antr'uel ;
 An la teste furent li oel
 Riant et vair, cler et fandu.
 Le nés ot droit et estandu,
 Et miauz avenoit an son vis
 Li vermauz sor le blanc assis
 Que li sinoples sor l'arjant. (Chrétien de Troyes, 1997 : 128, v. 1810-1825)

Mais si nos considérations ont porté jusqu'ici sur l'image de la beauté féminine idéale, c'est pour mieux saisir son inverse, l'expression idéale de la laideur, dans la mesure où celle-ci se construit dans une antinomie manifeste à celle-là. Nous trouvons en effet, dans la littérature médiévale, une série de doubles portraits qui s'opposent. Même Matthieu de Vendôme compose, pour Hélène, un antithétique dans la figure horrible de Beroe. Beroe est dite une « folie de la Nature »,² son visage est menaçant, déformé, livide. Elle a des gros sourcils allongés, hérissés et désagrégés, son nez est tordu, ses joues sont ridées, défigurées, ses lèvres pendantes sont flétries et sans éclat, sa peau est remplie d'ampoules.

La laideur apparaît souvent comme le résultat d'un excès, les figures laides ont des grosses dents ou oreilles, ou encore des gros sourcils, comme dans le cas de Beroe. La Demoiselle Hideuse de Perceval, l'image antinomique de Blanchefleur, a des yeux abusivement petits, comme ceux d'un rat. Cette demoiselle monte une mule au lieu d'un palefroi. Elle a des cheveux noirs, mal coiffés en deux tresses tordues et, ce qui est encore pire, elle a des poils sur le visage. Le nez d'un singe ou d'un chat, les lèvres d'un âne ou d'un bœuf,³ les dents aussi jaunies qu'un jaune d'œuf, la demoiselle arbore une bosse sur la poitrine, une autre sur le dos, et ses jambes sont tordues. L'hyperbole coopère à l'amplification de la laideur : « *onques riens si leide a devise / ne fu neïis dedanz anfer* » (Chrétien de Troyes, 1997 : 268, v. 4618-19).

Bien que les portraits de beauté soient beaucoup plus fréquents, les personnages déformés et monstrueux ne manquent pas dans les romans. La topique subsiste au cours des siècles et nous en reconnaissons un exemple dans le roman allégorique de René d'Anjou, *Le Livre du Cuer d'Amours Espris*, écrit au XV^e siècle. Le texte raconte les aventures du chevalier Cuer, accompagné de son écuyer Desir, qui part à la recherche de la Dame Douce Mercy (celle-ci avait été emprisonnée auparavant par Dangier). Après avoir traversé des vallées, des plaines, des montagnes, Cuer et Desir arrivent un jour à un ermitage près d'une forêt obscure, ce qui annonce déjà

² “Est Beroe rerum scabies, faex livida, vultu / Horrida, Naturae desipientis opus” (Faral, 1982 [1924] : 130, v. 1-2)

³ Dans l'esthétique médiévale, la comparaison animale est l'un des mécanismes répandus d'élaboration d'une image de laideur.

l'ambiance peu accueillante – mais propice aux aventures – de l'endroit. Les chevaliers voient alors sortir de l'ermitage une créature effroyablement laide, une naine « bossue et contrefaite » dont un portrait complet est peint dans les termes suivants :

[...] une nayne bossue, toute contrefaite de visaige et de corps, laquelle avoit les cheveux pres que d'ung pié et demi de hault, droiz et rudes, gros et noirs, comme si ce fust la hure d'un vieil sanglier. Ses yeulx estoient enflambeiz et reluisans comme charbons ardans ; le nez avoit tortu et grant, les sourcilz pendans sur les yeulx, la bouche longue et large jucques aux oreilles, les dents grandes, jaulnes et mal acoultrees, les oreilles pendans plus d'une paulme, le front et le visage noir, ridé et hideux, les tetasses grandes, molles et pendans sur le ventre ; et les espaulles estoient plus haultes que les oreilles, les braz cours, gros et veluz, les hanches haultes, la jambe gresle, toute esgratignee d'espines ; les piedz avoit larges et patuz comme ung cyne, et n'avoit sur elle vaistu pour tout habillement que deux peaulx de lyons o tout le poil nouees sur l'espaule. Et bien ressembloit creature pou courtoise, malgracieuse, despite et peu amoureuse. (René d'Anjou, 1980 : 36)

La reprise d'éléments conventionnels y est flagrante. La naine Jalousie de René d'Anjou pourrait bien être une sœur de la Demoiselle Hideuse de Chrétien ou de la Beroe de Matthieu de Vendôme. Parce qu'elles sont toutes des images idéalisées de la laideur, elles se fusionnent dans leur forte ressemblance.

« Quelle fuz, quelle devenue ! » - La laideur des vieilles femmes.

Mais la conception médiévale de la laideur mène à la constitution d'une catégorie encore plus cohérente et uniforme : celle des personnages, dans la plupart des cas féminins, qui ont atteint la vieillesse.⁴ Les poètes médiévaux traiteront de la vieille soit en renforçant les nuances satiriques de sa figure, soit en y employant un ton mélancolique. Pâles, maigres, ridées, sans dents, avec des mamelles pendantes : les vieilles sont ainsi décrites par des hommes, des maris ou des anciens amants, ou alors ce sont elles mêmes qui prennent la parole pour regretter le temps passé de leur jeunesse et leur décadence actuelle.

En fait, nous avons d'une part, dans la mentalité médiévale, la notion positive de vieillesse comme la période de la vie où l'individu peut parvenir à la sérénité morale et à la sagesse, grâce à la disparition, dans son âme, des commotions provoquées par l'amour. Néanmoins, la vieillesse est liée d'autre part à la décrépitude. Et à cause de cette même inadéquation à l'amour, les vieilles des romans et des compositions poétiques sont évoquées par leur apparence physique

⁴ Nous trouvons pourtant quelques portraits masculins de vieux laids, comme celui de Gregorius, de Hartmann von Aue, enlaidi et ensauvagé par une vie de privations. Mais Gregorius est un pénitent, et au Moyen Âge, la signification de laideur physique des pénitents ou de saints est mise en rapport avec la passion du Christ et évoque paradoxalement une pureté de l'âme. Un autre exemple de portrait masculin se trouve dans la ballade MCCLXVI de Eustache Deschamps, où le poète se plaint de vieillir et se décrit *courbes et bossu*, maigre, avec des cheveux blancs et des énormes dents jaunes.

déplaisante, ou, dans le cas des vieilles qui insistent à être luxurieuses, par leur manque de morale, une caractéristique répugnante qui renforce encore leur laideur.

Si la littérature courtoise tourne autour de l'amour et si la beauté de la dame est définie par tout ce qui puisse provoquer la naissance de l'amour, y compris sa jeunesse, la vieille se transforme en son parfait antithétique. Une chanson de Conon de Béthune, *L'autrier avint en cel autre país*, présente bien cet aspect. Il s'agit d'un dialogue entre une dame et son chevalier. Cette dame réalise enfin qu'elle avait refusé l'amour pendant trop longtemps, qu'elle n'avait entretenu son amant que par des paroles, et que c'était le moment de se donner à son désir. Confronté à cette nouvelle résolution de la dame, le chevalier se voit dans une situation délicate. Il est obligé de lui révéler qu'il est déjà trop tard, sa dame a trop vieilli, son visage « de fleur de lys » est devenu blême et ne provoque point de désir.

Li chevaliers le regarda el vis,
 Si la vit mout pale et descouloree.
 « Dame », fait il, « certes mal sui baillis
 Ke n'eüstes piech'a ceste pensee.
 Vostre cler vis, ki sambloit flors de lis,
 Est si alés, dame, de mal em pis,
 K'il m'est a vis ke me soiés emblee.
 A tart avés, dame, cest consell pris. » (Conon de Béthune, 1968 : 17)

Eustache Deschamps revient sur ce point dans sa ballade MCCXVI (*Sote chanson en balade d'une vieille merveilleuse*, dans l'édition de Queux de Saint-Hilaire). Le poète présente un portrait satirique de laideur, très remarquable, où il explique que la dame en question est tellement laide que le fait de la regarder entraîne un « entroubli de l'amour ».

Qui regarde bien vo phillosomie
 Et vo gent corps fait a une coignée,
 De toute amour et d'amer s'entroublie,
 Car plus laide ne fut de mere née ;
 D'un cahuant fustes poste et couvée,
 Oeulx de torel et bouche de lymier,
 Grosses lefres pour gelines jouchier,
 Joes comme a trompeur qui soufle et muse
 Digne n'estes pas d'avoir un porchier,
 Dens de serpent, orde, laide et camuse. (Eustache Deschamps, 1878, t. VI: 210, v. 1-10)

Née d'un hibou, avec une bouche de chien et des « dents de serpent », la laideur est placée ici sous le signe de la comparaison animale, comme dans le portrait de la Demoiselle Hideuse. La ballade mentionne encore les cheveux noirs de la dame, son visage d'ours, ses bras courts et gros, son ventre gonflée (« *pance de bran enflée* ») et une poitrine « ornée » de mamelles pendantes.

Ainsi rudement écartées de l'univers courtois, les vieilles regrettent de n'être guère aimées. Nous rappelons le discours de la Vieille dans la deuxième partie du *Roman de la Rose*, écrite par Jean de Meun, où ce personnage remémore son *tens jolis*, quand elle était renommée par sa grande beauté. Pourtant, en contemplant à

présent son visage « effacé » de « vieille ridée », elle réalise qu'il ne lui reste plus à faire que gémir et se plaindre (Jean de Meun, 1992 : 678, v. 12733-36).

Le *Roman de la Rose* trace, d'ailleurs, dans la partie attribuée à Guillaume de Lorris, le portrait de Vieillesse, personnage allégorique, peint sur les murs du verger. L'image de la vieille dame, dont la beauté a été « gastee », ravagée, la montre avec des cheveux blanchis, le corps desséché, le visage flétri, les mains laides, les oreilles moussues, et de toutes ses dents il ne lui en reste qu'une (Guillaume de Lorris, 1992 : 58, v. 339-60).

Après avoir conclu cette partie du portrait, le poète consacre plus d'une trentaine de vers à la question de la fuite du temps. Le temps qui ne s'arrête jamais, qui ne revient jamais, qui transforme tout à son passage, qui fait tout vieillir, c'est le temps qui fait approcher la mort :

Li tens qui toute chose mue,
 Qui tout fait croistre et tout venir
 Et qui tout use et tout perist,
 Li tens qui use nos peres,
 Et envieillist rois et empereres,
 Qui trestouz nos envieillira,
 Ou morz nos desavancera, (Guillaume de Lorris, 1992 : 60, v. 380-6)

Avec la laideur qu'elle entraîne, la vieillesse est donc le résultat de la dégradation brutale provoquée par l'écoulement du temps. Dans les textes, les portraits écrits en forme de regret font souvent la comparaison de la beauté de la femme quand elle est jeune avec l'aspect difforme que les femmes acquièrent pendant leur vieillesse. Dans *Les Evangiles des Quenouilles*, il n'y est pas vraiment question de portraits complets, mais les descriptions brèves des vieilles femmes sont intéressantes parce qu'elles résument, d'une certaine manière, ces oppositions beauté-jeunesse / laideur-vieillesse. Recueil satirique du savoir populaire féminin circulant au XV^e siècle, *Les Evangiles des Quenouilles* décrivent ces femmes « sages », qui sont toutes un peu sorcières, ou des anciennes prostituées. Ainsi, à propos d'une Dame Ysengrine, l'auteur dit que : « Belle femme avoit esté en son temps, mais elle estoit devenue fort ridee. Les yeulx avoit enfonsez et la bouche grande et large ». La formule pour parler de la jeunesse est similaire en traitant de Dame Abonde du Four : « Belle femme avoit esté en sa jeunesse, mais le vin et les bons morseaux qu'elle avoit pris, et souvent, l'avoit faite si grasse que a pou avoit sa rondeur sa longueur » (Paupert, 1987 : 267-282).

La thématique de la beauté effacée par le temps revient dans un autre texte comique du XV^e siècle, la pièce *Enquete d'entre la Simple et la Ruse* de Guillaume Coquillart :

Qu'elle avoit aultresfois esté
 Cointe, mignongne, aiant le bruit
 Touchant toute joyeyseté,
 Mais que son temps estoit passé ;
 Toutefois, qu'elle valloit bien
 Les gages d'ung archer cassé
 Pour trouver quelque bon moyen.

Du seurplus ne servoit a rien,
 Fors a boire comme une cane.
 La raison ? Car son cordouan
 Estoit ja devenu basane ! (Guillaume Coquillart, 1975 : v. 328-38)

Nous signalons ici la métaphore de la peau comme un cuir : le fin cuir cordouan, peau de la jeunesse, devient un cuir basane, de mauvaise qualité et irrégulier. La perte d'éclat, le changement des couleurs, le visage ridé, contrastent parfaitement avec la peau blanche et *fine* des héroïnes des romans. Comme le parchemin des livres, qui garde une mémoire écrite, c'est sur la peau que nous lisons le passage du temps (Cerquiglino-Toulet, 2005).

Nous avons relevé jusqu'ici des exemples brefs de la caractérisation de vieilles hideuses. Cependant, il nous semble nécessaire d'évoquer encore deux portraits particulièrement plus complexes. L'un prend la forme de la lamentation d'un mari dont la femme a vieilli, dans *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle. L'autre, c'est le regret de la Belle Heaulmière, que Villon inclut dans son *Testament*.

Dans *Le Jeu de la Feuillée*, le personnage d'Adans dialogue avec Guillos le Petis et lui expose son intention de quitter la ville d'Arras pour aller à Paris reprendre les études, abandonnées auparavant en raison de son mariage. Pendant sa jeunesse, Adans avait été « pris » par l'Amour sans aucune défense : ce grand trompeur enlumine les petites grâces des femmes et donne l'allure d'une reine à une pauvre gueuse. De sorte que la femme d'Adans, qui avant était « blanche et rose » – une association conventionnelle de couleurs pour caractériser le teint du visage, la bouche et les joues – lui semblait à présent véritablement *senle, pale* et *sore*.

Nous avons par la suite le double portrait qui met en regard la beauté passée et la laideur présente. Les éléments choisis sont ceux que nous avons vu dans la première partie de cette étude. Adans commence par l'évocation des cheveux : si avant ils avaient une couleur d'or, s'ils étaient reluisants, épais et bouclés, ils sont devenus clairsemés, ternes et plats. Le front proportionné, blanc, *omni* (lisse), large, Adans le voit alors *cresté* (ridé) et étroit. Pour ce qui est des sourcils, avant arqués, fins, « *d'un brun poil pourtrait de pinchel* » (Adam de la Halle, 1995 : v. 96), ils sont maintenant tout hérissés. Les yeux aujourd'hui ternes, avant pleins d'éclat. Le nez *bel et droit*, équilibré, les joues blanches nuancées de rose, la bouche *vermeille comme rose*, les dents blanches, bien faites et serrées, la gorge blanche, les épaules *omni*, les mains blanches, les ongles bien faites, les seins ronds, la cuisse ronde. Tellement sa femme était parfaite, qu'Adans avait cru que Dieu serait incapable de créer un autre visage pareil (v. 115-6). À la fin du portrait, il réitère que tout cela n'était pourtant que des illusions animées par Amour : « *Car feitures n'ot pas si beles / Comme Amours le me fist sanler* » (v. 167-8).

Dans le *Testament*, Villon développe le thème de la décadence due à la vieillesse et cherche à faire l'écho des lamentations de toutes « *ces pauvres famelettes qui vieilles sont* » (Villon, 1991 : v. 445-6). Le poète prétend entendre les regrets de celle qui fût jadis la Belle Heaulmière et qui, abattue par *Viellese felonnie et fiere* (v. 457), pleure la disparition de sa beauté, une beauté à laquelle aucun homme aurait pu résister auparavant. A présent une vieille décrépète, la Belle Heaulmière se souvient de ses amours passées et se lamente de ne pas en avoir assez profité. Seule

la honte et le péché sont restés de ces amours. La déchéance est telle qu'elle donne lieu même à la tentation du suicide : «*Qui me tient, qui, que ne me fiere / Et qu'à ce coup je ne me tue ?* » (v. 459-60).

L'image de la vieille qui se regarde toute nue et s'exclame mélancoliquement «*Quelle fuz, quelle devenue !* » (v. 489), fait pitié. *Povre, seiche, chenue*, à la constatation de son corps flétri, tout changé, la Belle Heaulmière manifeste sa colère. De même que le personnage d'Adans discourt sur l'aspect physique de son épouse, la Belle Heaulmière recense tous les changements que son corps a soufferts et les énonce, elle aussi, sous la forme d'un double portrait. Possiblement inspiré du portrait de la Vieillesse du *Roman de la Rose*, ce portrait respecte les codes rhétoriques :

« Qu'est devenu ce front poly,
Cheveux blons, ces sourciz vol[t]iz,
Grand entreuil, ce regard joly
Dont prenoië les plus soubtilz,
Ces petites jointes orreilles,
Menton fourchu, cler vis traictiz,
Et ces belles lèvres vermeilles ? (Villon, 1991 : 131, v. 493-500)

Variation du thème de l'*ubi sunt ?*, la question «*Qu'est devenu ... ?* » se développe dans la séquence par une série de contrapositions au sujet de chaque partie du visage. De cette façon, dans l'huitain LIV, le *front poly* devient un *front ridé* ; les *cheveux blons* sont alors *griz* ; aux *sourciz voltiz* répondent les *sourciz cheux* ; du joli regard il ne reste que les *yeulx estains*. Le nez est *courbes, de beaulté loingtaings* (v. 513), les oreilles pendantes – aussi bien que les lèvres – et en plus moussues, le menton fripé, *le visz pali, mort et destains* (v. 515). La même méthode s'applique à la description corporelle, dans les huitains LIII et LV : des longs bras et des mains harmonieuses s'opposent à des bras courts et des mains tordues ; des *gentes espaulles menues* à des épaules bossues ; de *petiz tetins* à des *mamelles retraictes* ; de cuisses grosses et fermes à des *cuissectes*, dont la peau se couvre de tâches : *grivelées comme saulcisses*.

On voit alors se dessiner un petit tableau, une scène réaliste et émouvante par sa trivialité. Le discours de la Belle Heaulmière n'est pas individuel, il s'applique à toutes les *petites vieilles soctes*, ses compagnes, qui se réunissent dans la misère autour d'un petit feu pour regretter le bon temps. Ces femmes sont assises «*à croupetons*», le manque de chaises soutient l'image de pauvreté. Leur position recroquevillée accentue encore plus la déformation de leurs corps bossus : elles sont comme *peloctes*, dit Villon. Ce maigre feu dans lequel les vieilles se chauffent est autant misérable et laid, il est alimenté non pas avec du bois mais avec des résidus qui s'éteignent facilement. «*Tost allumées, tost estainctes*», la formule résume la décrépitude, elle s'applique au feu, mais également aux femmes. De leur jeunesse consommée, il ne reste que des cendres, des souvenirs.

Le constat est dur : «*les vieilles n'ont ne cours nē estre / ne que monnoye qu'on descrye* » (v. 539-40), les vieilles sont dévaluées comme une monnaie retirée de circulation. La mémoire de la jeunesse de chacune de ces pauvres femmes, assises

autour du feu, semble pourtant apaiser la fureur du début du discours de la Belle Heaulmière. Le regret se termine par la résignation, « *ainsi en prent à maint et maintes* », fait écho au discours qui suit le portrait de la Vieillesse chez Guillaume de Lorris : la compréhension de ce que le temps ravage tout et de ce que personne n'est épargnée.

Au long de cette brève étude, nous avons voulu montrer comment la vieillesse est caractérisée, dans les textes médiévaux français, sous le signe de la déchéance et de la laideur. Les descriptions se veulent des traits stéréotypés de la vieille femme hideuse pour donner aux écrits une tonalité satirique, ou parfois mélancolique. La vieille est décrite dans des portraits, qui sont souvent les doubles des portraits de beauté qui portent sur la jeunesse féminine. Comparée ainsi aux jeunes dames, ou comparée à sa propre image, jeune, la laideur de la vieille se dévoile. Pour cette raison, nous avons traité d'abord des règles de composition du portrait de beauté, énoncées théoriquement dans les arts poétiques médiévaux, celles-là appuyées sur de sources antiques. Mais nous avons vu également l'application pratique de ces règles dans des exemples de portraits de la littérature en langue vernaculaire. Cela nous a permis de comprendre toutes les codifications auxquelles le portrait de laideur saura répondre. Pourtant, l'obéissance aux règles de composition n'annule pas la sensibilité poétique des écrivains. Correspondant fréquemment à une thématique du passage du temps, dont les marques s'inscrivent dans la peau des personnages, et dont la laideur n'est qu'un indice, les portraits soutiennent parfois des admirables développements, d'une force notoire, comme celui de la Belle Heaulmière de François Villon.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BÉTHUNE, C. de (1968) : *Les Chansons de Conon de Béthune*. Ed. Axel Wallenskold, Champion, Paris.
- CERQUIGNI-TOULET, J. (2005) : « Poétique de la ride. L'inscription du passage du temps chez les poètes au Moyen Âge », *Micrologus*, 13, 183-193.
- COLBY, A. (1965) : *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, Droz, Genève.
- COQUILLART, G. (1975) : *Œuvres suivies d'œuvres attribuées à l'auteur*. Ed. M.J. Freeman, Droz, Genève.
- D'ANJOU, R. (1980) : *Le Livre du cuer d'amours espris*. Ed. Susan Wharton, Union Générale d'Éditions, Paris.
- DESCHAMPS, E. (1878-1903) : *Œuvres complètes*. Ed. Marquis de Queux de Saint-Hilaire, Firmin-Didot, Paris.
- FARAL, E. (1982 [1924]) : *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, Champion/Slaktine, Paris/ Genève.
- GOUIRAN, G. (1987) : « La *vielha* ou pays de *joven* », *Senefiance*, 119, 91-109.
- HALLE, A. de la (1995) : *Œuvres complètes*. Ed. Pierre-Yves Badel, LGF, Paris.
- LORRIS, G. de, et MEUN, J. de (1991) : *Le Roman de la Rose*. Ed. Armand Strubel, LGF, Paris.

- LUCE-DUDEMAINE, D. (1987) : « La vieille femme, l'amour et le temps perdu », *Senefiance*, 119, 217-225.
- NOTZ, M.F. (1987) : « L'image de la vieillesse dans la poésie médiévale : exclusion fictive et réalité poétique », *Senefiance*, 119, 229-241.
- PAUPERT, A. (1987) : « *Sages femmes* ou sorcières ? Les vieilles femmes des *Evangiles aux Quenouilles* », *Senefiance*, 119, 267-282.
- RÉGNIER-BOHLER, D. (2005) : « Secrets et discours de la peau dans la littérature médiévale en langue vernaculaire », *Micrologus*, 13, 155-182.
- TROYES, C. de (1997) : *Perceval ou le Conte du Graal*. Ed. Jean Dufournet, Flammarion, Paris.
- VENDÔME, M. de (1982 [1924]) : *Ars versificatoria*. Ed. Edmond Faral, Champion/Slaktine, Paris/ Genève.
- VILLON, F. (1991) : *Poésies complètes*. Ed. Claude Thiry, LGF, Paris.
- VINSAUF, G. de (1982 [1924]) : *Poetria nova*. Ed. Edmond Faral, Champion/Slaktine, Paris/ Genève.