



HAL
open science

Une histoire tirée par les cheveux : Pilosités et chevelures féminines hors normes au Moyen Âge

Clémence Turblin

► To cite this version:

Clémence Turblin. Une histoire tirée par les cheveux : Pilosités et chevelures féminines hors normes au Moyen Âge. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-04247849

HAL Id: dumas-04247849

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04247849v1>

Submitted on 18 Oct 2023

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

Département de Littérature et Linguistique Françaises et
Latines

Mémoire préparatoire de Master 1

Mention : Lettres Modernes

Spécialité : Lettres Médiévales

Une histoire tirée par les cheveux :
Pilosités et chevelures féminines hors
normes au Moyen Âge
Approches plurielles

Présenté par Clémence TURBLIN

Sous la direction de Madame Maud Pérez-Simon

Année 2021-2022

Remerciements

J'adresse toute ma reconnaissance à Maud Pérez-Simon qui a partagé sans réserve sa passion du Moyen Âge avec moi. Je la remercie également pour son accompagnement, sa bienveillance, son énergie et son humour qui ont rendu cette année plus légère.

Merci à Lisa, Justine et Édouard ainsi qu'à mes drôles de parents, qui m'ont écoutée patiemment, malgré l'heure souvent tardive, et qui ont, chacun à leur façon, contribué à ce mémoire.

Sommaire

Remerciements.....	1
Sommaire	2
INTRODUCTION GÉNÉRALE	4
Introduction.....	5
Présentation du corpus	10
Liste des abréviations.....	13
PREMIÈRE PARTIE : Pilosité, chevelure et beauté.....	14
Introduction.....	15
Chapitre 1 : Le poil ordinaire.....	16
Le registre médical.....	18
Les sources littéraires non médicales et iconographiques	22
Conclusions sur le public et les motivations de l'épilation et du rasage	28
Chapitre 2 : Portraits médiévaux : beauté parfaite, laideur idéale	30
Chapitre 3 : Marie l'Égyptienne, un exemple de beauté velue ?	40
Conclusion	51
DEUXIÈME PARTIE : féminité et marginalité	52
Introduction.....	53
Chapitre 4 : Être velue, être femme	54
Pilosité et séduction	55
Pilosité et maternité.....	60
Chapitre 5 : La vieille femme	64
Vieillesse et sagesse : une échelle de la bonne et de la mauvaise vieille.....	65
Vieillesse et maladie : le cheveu comme symptôme de l'âge.....	68
Vieillesse et société : amour et sexualité	72
Chapitre 6 : Aux frontières du genre : images de la femme virile.....	77
La barbe est le propre de l'homme : de l'impossibilité des femmes courageuses.....	78
Sémiramis : un exemple de femme virile imberbe et décoiffé	81
Conclusion	88
TROISIÈME PARTIE : Additionner et soustraire au corps.....	89
Introduction.....	90
Chapitre 7 : Sainte Agnès, un cas de pousse miraculeuse	92

Tradition hagiographique.....	92
Adaptation théâtrale et iconographique	98
Variation et diffusion du motif	106
Chapitre 8 : Les cheveux de la demoiselle sans nom, exemple du sacrifice ultime	110
Construction d'une hagiographie romanesque.....	111
La chevelure comme clef du récit.....	120
Un baudrier magique : transmission du pouvoir.....	122
Chapitre 9 : Don amoureux et parodie.....	128
Présence du motif dans la littérature courtoise	129
Parodie du motif : poils pubiens et magie noire	136
Conclusion	144
Conclusion	145
Lexique	147
Bibliographie.....	148
Œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance	148
Littérature critique	150

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Introduction

« Année 2061. Depuis que la France a voté l'article 4 du Code 839 sur la torture par autrui, on n'éradique plus le poil. En revanche, 'ON LE SUBLIME', comme le braille Émilie à une cliente américaine ayant cru entrer dans un salon d'épilation. Or il n'en est rien : si les trois héroïnes d'*Ébouriffant·e·s* sont bel et bien esthéticiennes, elles ne sont pas là pour débroussailler, épiler, rafraîchir, mais pour mettre le poil en valeur. Et si ça ne te plaît pas, 'Fau'Tif Hair', assène l'enseigne du salon tenu par le trio. » « *Ébouriffant·e·s*, la BD d'anticipation dont les poils sont les héros ». MESSIAS Thomas, *Slate* [en ligne], 20 mai 2022¹.

Lorsque Adeline Rapon et Émilie Gleason – les autrices de la bande dessinée *Ébouriffant·e·s* parue le 20 mai 2022 aux éditions Nouvel Attila – imaginent le futur de notre monde concernant le poil, celui-ci est mis en valeur dans des salons esthétiques proposant diverses coiffures et teintures pour l'ensemble des zones pileuses, des jambes au torse en passant par les parties intimes, comme on le ferait pour la chevelure. Somme toute, il n'y aurait plus une grande différence entre les deux. Ce livre montre que le poil est aujourd'hui une question de société qui fait s'interroger sur le regard qu'on porte aux poils (principalement ceux des femmes) ce qu'ils représentent, leur valeur esthétique, leur lien avec l'hygiène ou encore avec la grande notion de virilité. Il n'y a plus à le démonter, aujourd'hui l'épilation est perçue comme un symbole du patriarcat et de la domination masculine ou à l'inverse, pour certains le poil sur les jambes des femmes incarne un féminisme radical cherchant à mettre l'ensemble des hommes dans un placard bien verrouillé². Nous n'avons aucunement la prétention d'éclairer le débat ou d'y apporter une nouvelle réponse en faisant un tour dans le passé. Ce qui nous intéresse surtout dans cette vision futuriste c'est qu'elle révèle que même en envisageant un changement de la norme esthétique et des pratiques autour du poil (et de la chevelure), on imagine toujours un espace dédié aux soins et à la mise en beauté, comme il en existe déjà au Moyen Âge (étuves, barbiers...). Ces lieux répondent à un besoin sociétal et

¹<http://www.slate.fr/story/227854/ebouriffantes-bande-dessinee-adeline-rapon-emilie-gleason-nouvel-attila-epilation-pilosite-poils-art>.

² Sur les débats autour du poil, lire LENROUILLY Juliette, Léa TAIEB, *Parlons poil ! Le corps des femmes sous contrôle*, Paris : Massot Éditions, 2021.

supposent l'existence d'une culture du poil et de la chevelure, dans laquelle ces derniers jouent un rôle social et possèdent une signification symbolique et esthétique, pratique, médicale et hygiénique, normative... Ces significances se traduisent en littérature par l'émergence d'une multitude de discours, de types et de motifs qui varient selon le contexte d'écriture (registre médical, littérature encyclopédique, roman courtois, fables, nouvelles...) et l'objet (âge, couleur, zone du corps, genre...).

Nous proposons alors d'aborder le poil et la chevelure et leur fonction sociale et symbolique non pas avec un saut en avant vers 2061, mais avec un retour en arrière vers le Moyen-Âge !

Dans ce travail, nous traiterons la pilosité et la chevelure côtes à côtes, sans s'imposer de distinctions trop fermées ou catégoriques car nous sommes persuadée que les distinguer nuirait à notre propos et empêcherait de dégager des motifs littéraires qui mêlent pourtant les deux. Pilosité doit être compris au sens large, c'est-à-dire des poils du visage aux poils pubiens, en petite quantité ou en grand nombre, et on inclura sous ces termes la fourrure et le pelage (lorsqu'ils se rapportent au corps humain), les poils du visage, les poils pubiens. On emploiera de façon interchangeable villosité et pilosité, sans pour autant prêter une attention quantitative aux poils auxquels ces termes se rapportent. Nous entendons par chevelure, non pas uniquement la coiffure (en tant qu'acte ou rendu de l'acte) mais tous les aspects du cheveu, c'est-à-dire sa forme, sa couleur, sa matérialité (nous verrons qu'ils peuvent être traités comme des objets fonctionnels). Nous réservons notre étude au corps féminin car il aurait été trop ardu d'examiner en si peu de pages les deux sexes sans être elliptique. Pour autant ce principe n'est pas absolu et nous ne nous empêcherons pas de regarder du côté des hommes lorsque cela nous semblera pertinent pour la comparaison.

Nous avons choisi de questionner la norme au Moyen Âge. Cependant, nous ne nous targuons pas de réussir à définir ce qu'elle était réellement à cette époque. D'une part, la littérature est certes un reflet de la société, mais elle est avant tout l'expression de l'imaginaire d'une certaine population (la culture écrite se réserve bien souvent à une élite) qui partage des fantasmes, des modèles et des contre-modèles et des tabous. On aura donc un aperçu de la norme, mais pas toujours une définition certaine. D'autre part,

la norme est tout à fait mouvante et varie d'un registre à l'autre et selon le contexte d'énonciation. Ainsi, nous prendrons nos textes d'études comme des indices permettant d'apercevoir ce que pouvait être la norme sans pouvoir en tracer les contours avec précision et certitude. On utilisera indifféremment les termes « extraordinaire » et « hors du commun » pour qualifier les images littéraires qui témoignent de pilosités ou chevelures hors normes par leur éloignement des canons de beauté ou par leur appartenance au registre merveilleux et au domaine de la magie ou du miracle.

Dans cette étude avant tout littéraire, nous avons souhaité laisser la porte ouverte à d'autres champs d'études comme l'iconographie, l'histoire et l'anthropologie. Il aurait été impossible de réaliser une étude complète dans les quatre domaines en un seul mémoire. Mais nous ne nous priverons pas d'utiliser des sources iconographiques ou d'archives historiques, pour notre plaisir personnel mais aussi parce qu'elles permettent parfois d'étayer notre propos ou de le nuancer. Nous sommes persuadée que la confrontation de ces disciplines permettra une bien meilleure compréhension de l'ampleur de la variation artistique sur laquelle repose la culture du Moyen Âge, de mieux percevoir comment les textes ont pu être interprétés et réemployés dans d'autres domaines que la culture écrite et de dégager un socle d'étude plus vaste et plus solide. Cette approche pluridisciplinaire aboutira parfois sur une étude proche de l'anthropologie en ce qu'elle permettra de mettre en avant certaines pratiques sociales liées à au poil et aux cheveux (comme l'épilation) et dressera un panorama plus large (mais non exhaustif) de la culture de la pilosité et de la chevelure.

Les poils et les cheveux ont déjà suscité l'intérêt de beaucoup d'études et de nombreux chercheurs et chercheuses qui ont abouti à des publications d'ouvrages dressant un large état du sujet comme *l'Histoire du Poil*³, *La chevelure dans la littérature*

³ AUZÉPY Marie-France, Joël CORNETTE (dir.), *Histoire du poil*, Paris : Belin, 2017. On pourrait aussi citer LANÇON Bertrand, Marie-Hélène DELAVAUD-ROUX (dir.), *Anthropologie, Mythologies et histoire de la chevelure et de la pilosité, Le sens du poil*, Paris, L'Harmattan, 2011 ou MILIKEN Roberta (dir.), *A Cultural History of Hair. Volume 2, in the Middle Ages*, New York: Bloomsbury Academic, 2019.

et l'art du Moyen Âge⁴, *Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge*⁵. Notre sujet a également été traité de façon détournée au travers d'études portant sur un objet particulier comme les femmes et hommes sauvages⁶ ou dans l'histoire du genre⁷, de l'hygiène⁸, de la beauté⁹.

Bien que les ouvrages que nous avons mentionnés posent des bases très solides (dont nous nous servons largement), on observe trop souvent une distinction entre les cheveux et les poils, ce qui donne l'impression qu'ils ont des significations contraires ou une histoire littéraire distincte. On remarque aussi un traitement différencié même lorsqu'ils sont intrinsèquement liés, comme dans les portraits physiques ou la légende de Marie l'Égyptienne, et cela ne permet pas de vérifier si la pilosité et la chevelure peuvent porter des symboliques assez proches ou réellement opposées. En outre, certains de ces travaux nous ont laissée sur notre faim en ce qu'ils s'appuyaient quelques fois sur des faits généraux (notamment sur la pratique dépilatoire) qu'ils ne confrontaient pas toujours aux sources littéraires ou iconographiques. Il nous a paru nécessaire de proposer une nouvelle approche et de remettre à plat l'ensemble des connaissances sur le domaine de la chevelure et de la pilosité. À partir de ces constats, nous nous sommes fixée trois objectifs :

- dresser un aperçu large des discours sur la pilosité et la chevelure hors norme au Moyen Âge en traitant un corpus étendu et varié
- synthétiser et croiser les études déjà parues, les confronter à de nouvelles sources (ou tout du moins peu étudiées) et les élargir à des registres différents

⁴ CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [en ligne], *Senefiance* 50, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2004.

<https://doi.org/10.4000/books.pup.4184>

⁵ ROLLAND-PERRIN Myriam, *Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge* [en ligne], Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2010. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4303>

<https://doi.org/10.4000/books.pup.4303>

⁶ Lire BOERNER Bruno, Christine FERLAMPIN-ACHER (dir.), *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2021 ou POUVREAU Florent, *Du poil et de la bête : iconographie du corps sauvage en Occident à la fin du Moyen Âge, XIII^e-XVI^e siècle*, Paris : Comité des travaux historiques et scientifiques, 2014.

⁷ Lire LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen âge : histoire du genre, XII^e-XIV^e siècle*, Paris : Armand Colin, 2013 ou DUBY Georges, Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Christiane KLAPISCH-ZUBER (dir.) 2. *Le Moyen Âge*, Paris : Perrin, 2002.

⁸ Lire VIGARELLO Georges, *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris : Seuil, 2013 ou MIKHAILOFF Nathalie, *Les manières de propreté : du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Maloine, 1990.

⁹ Lire MOULINIER BROGI, Laurence, Marilyn NICOU, « Éthiques et pratiques médicales aux derniers siècles du Moyen Âge », *Médiévales* 46, Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p. 5-10, ou *Le beau et le laid au Moyen Âge* [en ligne], *Senefiance* 43, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2000.

<https://doi.org/10.4000/books.pup.4004>

- proposer une étude tenant compte de la richesse que peuvent apporter d'autres disciplines aux études littéraires

Notre travail sera l'occasion de regarder comment le poil et la chevelure dépendent de discours multiples, positifs ou non, qui permettent de mettre au jour des types littéraires hors normes qui perdurent dans le temps. On s'interrogera aussi sur la façon dont ces mêmes discours reflètent la place de la femme dans la société, comment ils rassemblent la chevelure et la pilosité sous des mêmes codes ou au contraire comment ils les opposent ou les parodient. On verra également tout du long de cette recherche comment les auteurs médiévaux ont créé des motifs littéraires propices à la variation et à la réécriture en faisant des poils et des cheveux des symboles ou des objets symboliques sur lesquels reposent parfois des enjeux narratifs forts (établissement d'une hagiographie, utilisation du poil ou de la chevelure comme une frontière symbolique...).

Nous posons tout de même quelques limites à notre étude. Nous ne voulons en aucun cas tenter de montrer comment le discours sur la villosité et la chevelure a changé (ou non) à travers le temps. Nous ne pourrions pas non plus établir une typologie des normes sociales complète et définitive. Pour finir nous avons conscience que le sujet est large et que nous n'aurons peut-être pas fait un tour d'horizon total et exhaustif. En revanche, nous espérons qu'au terme de notre étude nous aurons réussi à démontrer qu'il existe bel et bien une culture du poil et du cheveu dans laquelle on trouve des exemples extraordinaires, ayant fait l'objet de variations et de reprises multiples, qui nous renseignent à la fois sur les normes pileuses, les projections de l'imaginaire médiéval sur la femme et les codes imposées à ces dernières.

Pour ce faire, nous nous focaliserons dans un premier temps sur le discours esthétique autour du poil et de la chevelure et nous interrogerons leur lien avec la beauté. À partir de cette première étude, nous nous pencherons sur les figures de marginalité et leur relation avec certains types de pilosité ou de chevelure. Pour terminer, nous nous demanderons si les cheveux et les poils n'acquièrent pas une symbolique différente lorsqu'ils sont séparés du ou ajoutés au corps et s'ils ne repoussent pas les limites de l'extraordinaire.

Présentation du corpus

Nous avons réuni un corpus de textes rédigés du XII^e au XVI^e siècle. Si la période de fin peut paraître un peu tardive, nous avons décidé de conserver des textes qui à notre sens reflètent tout à fait la pensée et les pratiques du Moyen Âge et viennent pallier le manque de source pour les siècles précédents. De plus nous nous refusons à éliminer des œuvres selon une séparation temporelle entre la période médiévale et la Renaissance difficile à fixer et sans cesse remise en question.

Nos textes sont issus de registres extrêmement différents et si pour certains cela passera pour un manque de rigueur, nous affirmons que cet aperçu ne rendra notre travail que plus intéressant. Notre sujet nous a poussé à prendre en compte des textes qui ne portent pas spécialement sur la chevelure, pour ne retenir finalement que quelques lignes ou vers. Nous incluons l'ensemble des textes commentés, peu importe la longueur du passage.

Il aurait été difficile de classer les textes par genre (puisque les distinctions sont parfois trop minces et ne font pas consensus), il aurait été trivial et peu pertinent de les présenter par thématiques. Nous avons opté pour un classement basé sur les dates d'écriture qui pourra servir au lecteur de référence chronologique. Lorsque les auteurs sont connus, ils sont mentionnés avant le titre. Si la datation chevauche deux siècles, nous préférons la plus tardive et l'œuvre sera alors rangée dans le siècle correspondant.

N.B : toutes les éditions seront rappelées dès la première mention dans notre étude et sont présentées dans la bibliographie finale.

XII^e siècle

- *La Vie de Marie l'Égyptienne* : Version T, début du XII^e siècle
- *Eneas*, vers 1160
- Hildegarde de Bingen : *Les Causes et les remèdes*, troisième quart du XII^e siècle
- Chrétien de Troyes :
 - *Cligès*, 1176
 - *Le roman du Chevalier de la charrette*, vers 1176-1181
 - *Conte du Graal*, vers 1180-1190
- Jean Renart : *L'Escoufle*, fin du XII^e siècle

XIII^e siècle

- *Aucassin et Nicolette*, début du XIII^e siècle
- *Queste del Saint Graal*, vers 1225-1230
- *Du Moigne*, première moitié du XIII^e siècle
- *L'Âtre périlleux*, milieu du XIII^e siècle
- Aldebrandin de Sienne : *Le Régime du corps*, avant 1257
- Jacques de Voragine : *La légende dorée*, vie de Sainte Agnès, vers 1261-1266
- Guillaume de Lorris et Jean de Meun : *Le Roman de la Rose*, vers 1275-1280
- *Les Monstres des hommes*, vers 1285
- Giovanni Boccaccio, dit Boccace : *De Mulieribus claris*, vers 1285-1286

XIV^e siècle

- Giovanni Sercambi : « *De Malitia et Prudentia* », *Il novelliere*, fin XIII^e - début XIV^e siècle
- Jakemés : *Le Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, fin XIII^e - début XIV^e siècle

- *Le Martyre de sainte Agnès*, copié au début du XIV^e siècle
- *Sottes chansons*, copiées au début du XIV^e siècle
- Henri de Mondeville : *Chirurgie de maître Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel roi de France*, 1306-1320
- Guillaume de Digulleville : *Pèlerinage de Vie humaine*, entre 1330-1355
- *Perceforest* : vers 1340
- Eustache Deschamps :
 - *Autre Balade Amoureuse (À une Dame)*, fin XIV^e siècle
 - *Balade (Injures contre une femme qui l'avait trahi)*, fin XIV^e siècle

XV^e siècle

- René d'Anjou : *Le Cueur d'amour espris*, milieu du XV^e siècle
- Poggio Bracciolini, dit Le Pogge : « D'une courtisane qui se plaignait du mauvais tour d'un barbier », *Les Facéties*, entre 1438 et 1452
- François Villon : « La Belle Heaulmière », *Le Testament*, 1461

XVI^e siècle

- *Les Bâtards de Caulx*, fin XV^e - début XVI^e siècle
- Clément Marot, *Rondeau des barbiers*, 1515
- *Le Banquet des Chambrières fait aux Estuves*, 1541
- Christophe de Bordeaux
 - *Chambrière à louer à tout faire*, milieu XVI^e siècle
 - *Varlet à loüer à tout faire*, milieu XVI^e siècle

Liste des abréviations

DMF : Dictionnaire du Moyen Français

BnF : Bibliothèque nationale de France

NRCF : Nouveau Recueil Complet des Fabliaux

PREMIÈRE PARTIE : Pilosité, chevelure et beauté

Introduction

Pour commencer notre étude, il est indispensable de se focaliser sur la qualité esthétique du poil et de la chevelure extraordinaire en interrogeant la question même de la norme, pour dégager des critères qui nous permettront, à nous comme au lecteur, de pouvoir aborder l'ensemble du corpus avec des clefs de lecture efficaces.

Nous consacrerons notre première entrée dans le corpus au poil commun (des parties intimes principalement). En commençant par regarder le discours médical et les attestations littéraires, iconographiques et historiques des pratiques liées au poil dans les lieux d'hygiène, on vérifiera si le poil ordinaire, comme aujourd'hui, n'est pas déjà, lorsqu'on ne l'enlève pas, quelque peu hors norme.

Après cela, on se concentrera sur les modèles littéraires de beauté et de laideur transmis principalement par les romans courtois, mais également dans quelques ballades. On étudiera comment les textes médiévaux ont créé une double esthétique reposant sur un système antinomique entre le beau et le laid, qui repose en partie sur la chevelure et le poil et les déclinaisons qu'ils peuvent prendre. On dégagera ainsi une première idée du symbolisme que comportent les poils et les cheveux. On achèvera notre étude esthétique sur l'étude de Marie l'Égyptienne et la façon dont ce système esthétique peut être inversé, dans un cadre d'autant plus extraordinaire.

Chapitre 1 : Le poil ordinaire

« Demande

Quel est le plus velu mot de tout le grant psautier ?

Response

C'est conculcavit »

Devinettes françaises du Moyen Âge, Bruno Roy (éd.)¹

Pour entamer une étude sur la symbolique et le traitement littéraire, iconographique, historique et social du poil et de la chevelure extraordinaire, un premier débroussaillage sur la question du poil commun et son lien avec la beauté est nécessaire. La chevelure sera ici mise de côté pour deux raisons : elle comporte un caractère moins ambigu en ce qu'elle est tout à fait présente dans les images et les textes et, outre le fait que la coiffure féminine soit encadrée par des codes variant d'une époque et d'une région à l'autre², elle ne soulève pas de problématique particulière sur la question de la norme ou de la beauté et il serait facile de répondre à la question « la belle femme a-t-elle des cheveux ? ». Certes, les femmes du Moyen Âge se sont enlevé des cheveux sur le haut du crâne, mais le geste ne vise pas tant à bannir la chevelure qu'à rendre le front plus beau ; cela ne remet donc pas en question la beauté du cheveu³. À l'inverse, le poil commun fait l'objet de mesures d'éradication, que ce soit dans la pratique ou les images, qui poussent à se demander s'il n'est pas déjà hors norme et laid sans pour autant être merveilleux, monstrueux. Il s'agira donc de circonscrire ce premier état des lieux au poil, qui a été plus délaissé. Il a bien évidemment été abordé dans un certain nombre de publications mais jamais pour lui-même. En effet, il a été mentionné lors d'études en lettres ou en histoire sur les traités et livres de cosmétiques ou de science médicales, ou bien à l'occasion de

¹ ROY Bruno (éd.), *Devinettes françaises du Moyen Âge*, Paris : J. Vrin, 1977, p. 88.

² LEBAS Catherine, Annie JACQUES, *La Coiffure en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Delmas, 1979. Pour une étude littéraire et iconographique voir CAZENAVE Annie, « La coiffure comme marque de l'identité », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [en ligne], Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Senefiance* 50, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2004, p. 59-68 (<https://doi.org/10.4000/books.pup.4196>) ; DROBINSKY Julia, « La coiffure féminine entre moyen d'identification et principe axiologique dans l'iconographie de Guillaume de Machaut », CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *op.cit.*, p. 111-128 (<https://doi.org/10.4000/books.pup.4201>) et ROZOUNIAK Éléna, *Le vêtement et la coiffure dans les romans français des XIII^e et XIV^e siècles : étude de lexicologie, de critique littéraire et d'histoire des sensibilités médiévales*, Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2007.

³ DUMAS Geneviève, « Le soin des cheveux et des poils : quelques pratiques cosmétiques (XIII^e-XIV^e siècles) », CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *op. cit.*, p. 129-141. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4202>

recherches sur l'hygiène au Moyen Âge⁴ d'un point de vue historique, mais à notre connaissance aucun travail n'a encore été mené qui dresserait une vision d'ensemble. Nous nous proposons donc d'aborder le poil une étude sur la question de la pratique sociale de la dépilation en mettant en lien des sources qui ne l'ont pas encore été – nous pensons ici à la littérature médicale, la littérature de divertissement, et à l'iconographie – en essayant de définir les limites de la norme pileuse et son lien avec la beauté.

Le poil ordinaire est-il victime d'une marginalisation au Moyen Âge ? Pour répondre à cette question il faut se tourner vers les sciences médicales, les lieux d'hygiène et les sources littéraires et iconographiques attestant de pratiques dépilatoires. Un certain nombre de spécialistes se sont déjà penchés sur le thème de l'épilation et du rasage. Parmi eux, mentionnons Geneviève Dumas⁵, historienne des sciences médicales, Laurence Moulinier-Brogi⁶, historienne du genre et de la santé, Marilyn Nicoud⁷, historienne de la médecine, Georges Vigarello⁸, spécialiste de l'hygiène et Didier Lett⁹, historien du genre. À partir de ces travaux, il est possible d'une part d'affirmer la présence de pratiques dépilatoires, et d'autre part de distinguer parmi elles l'épilation à partir de recettes et d'onguents et le rasage. Suite à la lecture de ces écrits, nous avons formulé trois constats : les deux méthodes sont généralement étudiées séparément, le rasage est bien souvent mentionné en quelques lignes mais il n'y pas eu récemment d'étude détaillée sur ce sujet, et dernièrement, les textes du registre médical ou les sources historiques ne sont que peu confrontées aux sources littéraires (hors du domaine de la santé) et aux images de l'époque. Il s'agira alors de donner un aperçu des pratiques dépilatoires avec quelques exemples tirés de traités de santé, de les lier à la pratique du rasage et de s'intéresser à la diffusion des méthodes épilatoires au travers de la littérature de divertissement et des images.

⁴ Pour une historiographie du sujet, se reporter à la page suivante.

⁵ DUMAS, art. cit.

⁶ MOULINIER-BROGI Laurence, « Esthétique et soins du corps dans les traités médicaux latins à la fin du Moyen Âge », *Médiévales* 46, 2004, p. 55-72.

⁷ NICOUUD Marilyn, *Les régimes de santé au Moyen Âge : naissance et diffusion d'une écriture médicale, XIII^e-XV^e siècle*, Rome : École Française de Rome, 2007.

⁸ VIGARELLO Georges, *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris : Seuil, 2013.

⁹ LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen âge : histoire du genre, XII^e-XIV^e siècle*, Paris : Armand Colin, 2013.

Le registre médical

Comment les sources médicales nous renseignent-elle ? Nous avons choisi de présenter deux textes ayant connu une large diffusion¹⁰. Le premier est *Le Régime du Corps* d'Aldebrandin de Sienne¹¹, régime de santé écrit avant 1257 ayant connu une fortune considérable¹², et le second est la *Chirurgie de maître Henri de Mondeville*¹³, rédigé au début du XIV^e siècle.

Aldebrandin de Sienne

Dans *Le Régime du corps*, le médecin italien offre à son lecteur plusieurs recettes dans le but d'enlever les poils, de soulager les brûlures liées à l'acte en lui-même et d'empêcher la repousse de la toison. Pour chacune de ses catégories, il propose plusieurs méthodes. Pour éviter une lecture peu digeste, nous rapportons ci-dessous une seule d'entre-elles pour chaque finalité, mais le texte complet est inclus en annexe.

Aldebrandin de Sienne, « Comment on doit les chavaus garder, comment vous les porrés oster du poinil* et des autres lius où il sont » ¹⁴ (p. 85-89)	
Ingrédients	Gestes à faire
« IIIJ parties de boinne chauc vive »	« broiés soutiuement »
« II parties d'orpiument » (sulfure d'arsenic)	« metés <ewe> dessus tant qu'ele soit melee ensamble »

¹⁰ D'autres textes du Moyen Âge ont bien entendu mis à l'écrit des recettes dépilatoires. Pour une étude de ceux-ci, se référer à MOULINIER-BROGI, art. cit., p. 55-72, DUMAS, art. cit. et GREEN Monica Helen, *The Trotula : a medieval compendium of women's medicine*, Philadelphie : Presses Universitaires de Pennsylvanie, 2001.

¹¹ ALDEBRANDIN DE SIENNE, *Le Régime du corps : texte français du XIII^e*, édité par Louis LANDOUZY et Roger PÉPIN, Paris : Champion, 1911. Le passage est fourni dans l'annexe 1.

¹² Pour une étude complète de la diffusion de l'œuvre, se référer à FERY-HUE Françoise, « *Le Régime du corps* d'Aldebrandin de Sienne : tradition manuscrite et diffusion », *Santé, médecine et assistance au Moyen Âge*. Actes du 110^e congrès national des sociétés savantes, Montpellier, 1985, Paris : Comité des travaux historiques et scientifiques, 1987, p. 113-134.

¹³ HENRI DE MONDEVILLE, *Chirurgie de maître Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel roi de France, composé de 1306 à 1320*, Édouard NICAISE (éd.), Paris : Ancienne Librairie Germer Baillière et co., 1893. Le passage est fourni dans l'annexe 2.

¹⁴ Les mots marqués d'un astérisque sont placés dans le lexique. Celui-ci rassemble les termes désignant les cheveux, les poils et les organes génitaux.

	<p>« laissiés demourer <ensamble> IJ jors »</p> <p>« ales estuver »</p> <p>« faites bien estuver et oignés là où li poil seront il cheront maintenant »</p>
<p>Pour les brûlures post-épilation</p>	
<p>« oile de rosat ou de violat »</p> <p>« aubin d'uef » (blanc d'œuf)</p> <p>« craise de porc sans sel »</p>	<p>« oinderés après »</p>
<p>Pour empêcher la repousse</p>	
<p>« sanc de tortue ou de cauve souris ou de sanc de rainnes »</p>	<p>« faites vous oindre »</p>

Il n'aura échappé à personne que cette méthode est hautement dangereuse et douloureuse puisque la chaux vive et l'arsenic sont des matériaux toxiques pouvant entraîner des brûlures. L'eau devait avoir pour fonction d'éteindre la chaux, mais l'auteur lui-même n'exclut pas le risque de blessures ; l'adage « il faut souffrir pour être belle » résonne déjà au Moyen Âge.

Les recettes pour calmer les brûlures et prévenir la repousse font appel à des ingrédients bien moins risqués et laissent au lecteur le choix, peut-être pour qu'il puisse adapter son soin à la disponibilité des produits. Moins risqués certes, mais sûrement plus douteux pour notre regard moderne. Afin d'éliminer le poil définitivement, le médecin nous dirige en effet vers le sang d'animaux. Tous (tortue, chauve-souris et grenouille) ont une peau sans poils ou sont apparentés par leur nom à l'absence de poil comme la chauve-souris qui pourtant n'est en rien chauve, excepté peut-être au niveau de ses ailes. On peut voir dans cette recette un transfert d'attribut de l'animal à l'homme par le contact capilo-sanguin, traditionnellement limité au caractère souhaité et non pas au reste de l'aspect de ces bêtes. Ce type de transmission n'est en rien exceptionnel pour l'époque, et peut être rapproché de l'allaitement inter-espèce étudié par Pierre-Olivier Dittmar, Clovis

Maillet et Astrée Questiaux¹⁵. Les chercheurs le rappellent, le lait est considéré comme du « sang blanchi »¹⁶. En outre, ils mettent en exergue des textes que l'on peut relier au nôtre en ce qu'ils relatent des anecdotes à propos d'enfants ayant adoptés des caractéristiques des animaux qu'ils ont tétés, à la manière d'un garçon décrit dans dans le *Liber Particularis*¹⁷ de Michel Scot, qui se comporte comme un cochon suite à son allaitement par une truie¹⁸.

Il faut également relever que la recette fait intervenir plusieurs lieux qui ne relèvent pas uniquement du privé. En effet, l'auteur conseille d'aller aux étuves pour préparer la surface. Par déduction, la pâte devait être préparée à la maison mais appliquée dans un espace public spécialement dédié à l'hygiène qui, comme nous le verrons plus loin, est également celui du rasage. Les différents acteurs qui y travaillaient devaient alors proposer des services extrêmement intimes, Aldebrandin de Sienne n'identifie en effet avec précision que le « poinil » (p. 88) dans les zones à épiler, et ce pour les deux sexes puisque ce mot renvoie à la région pubienne indifféremment du genre.

Henri de Mondeville

Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel, a également écrit un traité médical incluant des méthodes dépilatoires réservées au pubis : « Les parties sexuelles exigent un double soin, intérieur et extérieur » (p. 587-588). Cependant, il note leur inefficacité sur le long terme, comparant le rendu à celui du rasoir, et s'insurge contre les praticiens qui leurrent leurs clientes en ne leur appliquant aucun soin permettant d'arracher la racine du poil. Sa solution tient en la combinaison d'un soin épilatoire et d'un soin anti-repousse, et il organise ainsi son texte en trois points pour les femmes qui veulent « être plus agréables aux hommes » (p. 588) : la prévention de l'apparition des poils avant la puberté, l'épilation dans le cas où le premier n'aurait pas été effectué, et l'éradication de la repousse. Ici, le tableau présente une liste non exhaustive des

¹⁵ DITTMAR Pierre-Olivier, Astrée QUESTIAUX, Chloé MAILLET, « La chèvre ou la femme. Parentés de lait entre animaux et humains au Moyen Âge », *Images Re-vues, Histoire, anthropologie et histoire de l'art* [en ligne] 2011, n° 9, 2011. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1621>

¹⁶ *Ibid.*, p. 15 [référence numérique]

¹⁷ MICHEL SCOT, « *Liber particularis* », « *liber physionomie* » : édition critique, introduction et notes, édité par Oleg VOSKOBOYNIKOV, Florence: Edizioni del Galluzzo, 2019.

¹⁸ DITTMAR, QUESTIAUX, MAILLET., art. cit, p. 15 [référence numérique]

méthodes proposées par le médecin. Nous utilisons nos propres mots, mais le passage est fourni en annexe (nous nous arrêtons aux soins sur les cheveux et les poils).

Henri de Mondeville, « De l'embellissement des femmes plus particulier à certaines régions et du soin des choses extérieures chez les femmes » (p. 584-591)
Empêcher l'apparition des poils
Sang de chauve-souris
Enlever les poils déjà présents
Couper au ciseau Raser Arracher avec une pince ou avec les doigts couverts de poix navale ou de résine Dépilatoire à la chaux emprunté à Avicennes Poix de navale seule sur un morceau d'étoffe (substance résineuse très collante) Dépilatoire
Empêcher la repousse
Psyllion (plantain) Vinaigre et sang de grenouilles ou sang de tortue Arracher les poils puis planter des aiguilles chaudes

Le chirurgien royal attribue lui-même l'origine d'une recette à la chaux – que nous n'avons pas rapportée en raison de sa proximité avec celle d'Aldebrandin de Sienne – à « Avicenne et des autres »¹⁹ (p. 586). Il conseille également le sang de chauve-souris, de tortue et de grenouille, ce qui confirme l'utilisation de sources communes avec le premier médecin. Cependant, il dresse une liste bien plus longue en prescrivant entre-autre un soin à l'aiguille qu'on ne serait pas surpris de trouver dans un traité sur la torture, des méthodes à l'aide de poix navale ou de résine, qui s'apparentent plus à nos méthodes

¹⁹ La similitude de certaines de ses recettes avec celles d'Aldebrandin de Sienne laisse penser qu'« Avicennes et des autres » désigne les mêmes sources que celles du médecin italien. Parmi elles figurent le *Canon de la médecine* d'Avicenne, le *Livre de la médecine dédié à al-Mansur* de Rhazès ou encore le *Livre des généralités sur la médecine* d'Averroès. Pour une étude détaillée des sources et des emprunts lexicaux, nous conseillons l'article GONZALES DORESTE Dulce Maria, Maravillas AGUIAR AGUILAR, « Arabismes dans le *Régime du corps* d'Aldebrandin de Sienne », *Pensées orientale et occidentale : influences et complémentarité*, Cracovie : Księgarnia Akademicka, 2012, p. 85-102.

contemporaines d'épilation par bande de cire, et d'autres possibilités qui ne sont plus épilatoires comme la simple coupe ou le rasage. Il mentionne par ailleurs lui aussi les étuves à propos de l'arrachage des poils en affirmant qu'on « fait cela très bien aux étuves » (p. 588). En essayant d'être complet, il offre des techniques pour tous les goûts et tous les budgets et surtout convaincantes pour les lectrices puisqu'il se base sur des sources antérieures, sur son observation et des preuves empiriques lorsqu'il écrit « cela a été expérimenté chez nous sur une femme assez publique » (p. 588).

Les sources littéraires non médicales et iconographiques

Les textes de divertissement font aussi des étuves le lieu de référence pour le rasage. Une courte histoire des *Facéties*²⁰ rédigées par Le Pogge entre 1438 et 1452 raconte avec humour l'histoire d'une prostituée réclamant réparation pour l'inconfort que lui a causé un barbier en la coupant l'empêchant ainsi d'exercer son métier jusqu'à sa guérison. Cette courtisane l'avait alors « mandé au bain pour se faire raser par en bas » (p. 183). On trouve une autre référence à la tonte aux bains sous la plume de Clément Marot qui écrit en 1515 :

« Vous en irez besongner chaudement
En quelque estuve, et là gaillardement
Tondre maujoinct* ou raser Priapus*,
Povres barbiers. »²¹ (v. 12-15)

Selon Paul Lacroix, Clément Marot fait ici référence à la mode des barbes fournies arrivée à la cour après que François I^{er} a décidé de laisser pousser la sienne²². Le poète insinue sur le ton de la moquerie que les barbiers vont être réduits à la tonte des parties

²⁰BRACCIOLINI POGGE, dit le Pogge, « D'une courtisane qui se plaignait du mauvais tour d'un barbier », *Les Facéties de Pogge : traduites en français avec le texte latin*, Isidore LISEUX (éd.), t. 1, Paris : Isidore Liseux, p. 182-183. L'entièreté de la facétie est fournie en annexe 3.

²¹ CLÉMENT MAROT, « Rondeau des barbiers », *Œuvres complètes de Clément Marot, nouvelle édition*, Paul LACROIX (éd.), t. 1, Paris : Rapilly, 1824, p. 105-106. L'entièreté du rondeau est fournie en annexe 4.

²² LACROIX (éd.), *op.cit.*, p. 105

intimes, faute de menton à raser. Le texte sous-entend alors que travailler aux étuves n'est pas très prestigieux et qu'il existe une hiérarchie dans le corps de métier des barbiers selon le lieu de travail et la zone dont on s'occupe. Toujours à propos des étuves et de leur potentiel comique, on a également pu lire deux textes en vers, qu'Anatole de Montaiglon, leur éditeur, qualifie de facétieux : le *Varlet à louer à tout faire*²³ et la *Chambrière à louer à tout faire*²⁴ aussi écrits vers le milieu du XVI^e siècle. Ils listent sur quinze à dix-neuf pages les aptitudes des deux personnages qui affirment être « fort bon barbier d'estuves pour raser et tondre maujoint » (p. 84) et être « fort bonne barbière d'estuve pour raser et tondre le cas* » (p. 103). Finalement, la farce de la même période, le *Banquet des Chambrières fait aux Estuves*²⁵, raconte l'histoire de quatre femmes allant se faire raser aux bains le jeudi gras par une chambrière et racontant à l'occasion des anecdotes grivoises, dans un registre hautement satirique²⁶. Bien que tardifs, les quatre derniers textes témoignent de la continuité dans le temps de cette pratique aux étuves, entre la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance et de fait, ils sont ici considérés comme des sources reflétant les pratiques de la première période énoncée.

Les étuves sont-elles le seul lieu dédié aux soins intimes ? On ne peut pas passer outre la pratique domestique, cependant moins attestée dans les sources. Jusqu'à présent, nous n'avons lu qu'un seul texte faisant état d'un usage personnel du rasoir, dans la farce des *Bâtards de Caulx*, composé entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle²⁷. Henry, l'aîné d'une fratrie de quatre enfants, doit prendre en charge sa famille et confie que son père n'a légué qu'un rasoir et un couteau à sa petite sœur :

« Il en a laise a ma seur
Sa queulx avec son raseur;
Et quant elle sera a point,

²³ CHRISTOPHE DE BORDEAUX, « Chambrière à louer à tout faire », *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles, morales, facétieuses, historiques*. Anatole de MONTAIGLON (éd.), t. 1, Paris : P. Jannet, 1855, p. 73-88.

²⁴ CHRISTOPHE DE BORDEAUX, « Varlet à louer à tout faire », Anatole de MONTAIGLON (éd.), *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles, morales, facétieuses, historiques*, Paris : P. Jannet, 1855, p. 89-108.

²⁵ « Le Banquet des Chambrières fait aux Estuves », *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles, morales, facétieuses, historiques*, Anatole de MONTAIGLON (éd.), t. 2, Paris : P. Jannet, 1855, p. 284-292. L'entièreté du texte est fournie en annexe 5.

²⁶ Sur le sujet voir SAUZA, Guillaume de, « La grivoiserie et ses enjeux dans *Le Banquet des Chambrières fait aux Estuves* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 66, 2008, p. 53-69.

²⁷ « Les Bâtards de Caulx », *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*. Antoine de LEROUX DE LINCY, Michel FRANCISQUE (éd.), t. 2, Paris : Classique Garnier, 2005 (1837), p. 3-16. Un extrait est fourni dans l'annexe 6.

Elle en ratissera mauioinct.
Il y a ie ne scay combien,
Ma mere en ratisoyt le sien.
Mais elle estoyt sy fine alumelle,
Qu'el en coupa une anquemelle²⁸
Et le perca tout a trauers. ». (p. 11-12)

On notera que l'auteur a retenu que la pratique dans le cadre privé est risquée et on comprend pourquoi il existe des lieux spécifiques pour une tonte sans danger. Quoiqu'il en soit, voilà bien la preuve que le rasage féminin se tient aussi à domicile. Un closoir d'un plafond peint d'une maison de Lagrasse donne aussi à voir une pratique plus personnelle du rasage et permet d'illustrer l'image littéraire que nous offre la farce.



Prostituée se rasant, closoir, peinture sur bois, XV^e siècle, Lagrasse, presbytère 16 rue Paul Vergne. © Georges Puchal, RCPMP/Ville de Lagrasse.

²⁸ Nous n'avons trouvé aucune autre occurrence de ce mot et il n'apparaît dans aucun dictionnaire. Il reste de fait obscur.

Sur celui-ci une prostituée rousse, se tient nue et debout, avec des instruments dans la main ressemblant à une paire de ciseaux ou une lame dans une main et à un bâton pour tirer dans l'autre main. La femme approche les instruments de son pubis, visible et particulièrement grand en comparaison du reste du corps. À ses côtés, une femme aux cheveux couverts tient une chandelle éteinte. Pour l'instant, l'interprétation définitive du geste de la seconde femme reste une énigme car c'est une scène unique qui n'est accompagnée d'aucun texte. Quoi qu'il en soit, ce closoir appartient à un ensemble vaste dont une partie – dont fait partie notre image – porte sur le sujet de la prostitution²⁹. L'un d'entre eux montre un moine au bain avec la même femme rousse qui est de fait une prostituée. Dans ce cadre la tonte est un acte privé bien qu'il y ait une résonance certaine avec les étuves. L'absence de décor architectural ne situe pas la scène dans un espace déterminé. Ainsi on peut imaginer que cette prostituée au rasoir travaille aux étuves mais se prépare dans un espace privé, et il faudrait alors distinguer l'acte fait aux clients de celui de la préparation pour un second type de service.

Nous avons vu deux lieux dans lesquels une femme peut se raser; les étuves et un espace privé non défini. À travers cette distinction on peut de même classer les exécutants en deux catégories, le personnel d'étuves et la femme elle-même. Comment appelait-on les personnes préposées au rasage ? Les textes que nous avons déjà regardés nous renseignent : les chambrières, les valets, les barbières et barbiers. Les femmes ne sont pas « ratissées » uniquement par des femmes, mais aussi par des hommes³⁰. Les femmes et les hommes sur les images de bains telles que les représentations des étuves dans le livre des *Faits et paroles mémorables* traduit par Simon de Hesdin et Nicolas de Gonesse d'après Valère Maxime et les témoignages historiques ou littéraires³¹ établissent en effet

²⁹ Pour une brève présentation du cycle complet, lire FRONTON-WESSEL Marie Laure, « Homogénéité et nuances thématiques autour de Narbonne à travers les plafonds de Lagrasse et Capestang », *Les plafonds peints médiévaux*, Philippe BERNARDI, Monique BOURIN (dir.), Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2011, p. 99-114.

³⁰ Nous rappelons tout de même que le rasage n'est pas réservé qu'aux femmes, comme l'atteste la sympathique devinette 443 du recueil publié par ROY Bruno, *Devinettes françaises du Moyen Âge*, Cahiers d'études médiévales, Paris : J. Vrin, 1977.

« Demande : Je vous demande quant c'est que ly cu rez pœult couchier avecques une femme mariee et faire son devoir de engendrer enfans sans faire pechié.

Response : Quant ung homme marié a esté aux estuves, et son cul rez ; après pour tant ne laisse mie de couchier avec sa femme. »

³¹ ROSSIAUD Jacques, *La prostitution médiévale*, Paris : Flammarion, 1988, p. 204-206. L'auteur inclut en annexe un témoignage d'une bourgeoise allant avec son mari et deux autres couples aux bains.

Du côté de la littérature on pense à la nouvelle soixante-six des *Cent nouvelles nouvelles*, (Franklin SWEETSER (éd.), Genève : Droz, 1966) qui raconte une amusante anecdote à propos des étuves. Le narrateur, lors d'une étape dans une taverne, entend le père demander à son fils ayant accompagné sa mère aux étuves, laquelle des dames avait le plus « gros cul ». Le fils n'ose guère répondre car il a peur de se faire battre s'il révèle que sa mère à le plus « gros cul » mais

l'acte du bain comme un moment où la nudité s'affiche en groupe, sans inquiétude du sexe des personnes présentes.



Croquis reproduisant une enluminure du Maître Antoine de Bourgogne et de son atelier, *Étuves*, accompagnant les *Faits et paroles mémorables* traduit par Simon de Hesdin et Nicolas de Gonesse d'après Valère Maxime, vers 1470, peinture sur parchemin, Berlin : Staatsbibliothek, ms. Dép. Breslau 2 vol. 2, f. 244. © Fanny Couchat.

aussi le « nez » le plus saillant (il faut probablement comprendre ici le clitoris). La nouvelle nous montre que les étuves sont considérées comme un lieu convivial auquel on se rend entre amies voire même avec son propre enfant.

Lorsqu'il s'agit de se débarrasser du poil, les professions sont mixtes et s'exercent dans des espaces qui le sont également. Le terme chambrière laisse en revanche planer une part d'ombre, en ce qu'il désigne tout personnel de chambre. Ainsi, il s'applique dans le texte du *Banquet des chambrières*, à la fois à la cliente et à la professionnelle. Comme le remarque Guillaume de Sauza, ces femmes de chambre sont parfois qualifiées de « putain » en raison de leur mauvaise réputation³², et Jacques Rossiaud inclut en annexe un témoignage ayant servi lors d'une affaire contre Jeanne de Saignant, qui aurait contraint ses chambrières à offrir des services sexuels³³, on peut alors supposer que le terme a pu désigner aussi les prostituées. Ces dernières proposaient-elles aussi de raser les clients en plus de leur première fonction ? Nous laissons la question en suspens, en espérant que d'autres études répondront un jour à cette interrogation. À côté de la pratique organisée dans des lieux publics (nous ne nous référons pas à la distinction légale mais à la qualité du lieu accueillant plusieurs personnes en même temps autour d'une activité ciblée), se trouve comme énoncé plus haut le rasage privé, n'impliquant alors aucun autre intervenant. Il appert donc que le rasage était un acte suffisamment répandu et commun pour qu'on en fasse commerce et qu'il s'intègre à la sphère privée, mais surtout qu'on en rit ouvertement sans qu'il relève d'un quelconque tabou. Ainsi, aux bains comme à la maison, la littérature médiévale aura retenu de la tonte le caractère comique du « maujoinct » entaillé par la lame, et ce, qu'on aille voir un professionnel comme la prostituée dans la facétie de Pogge ou qu'on le fasse soi-même comme la mère qui se déleste accidentellement d'une « anquemelle ».

³² SAUZA, art. cit., p. 45

³³ *Ibid.*

Conclusions sur le public et les motivations de l'épilation et du rasage

Nous souhaitons terminer sur la question de l'épilation et du rasage en interrogeant la diffusion de ce modèle et ses raisons. Toutes les femmes s'épilaient-elles ? Non, les images tirées du quotidien prouvent l'inverse si l'on regarde avec attention les zones intimes des personnages aux étuves chez Valère Maxime dans la figure précédente. Geneviève Dumas en 2004 écrivait à propos de la tonte chez le barbier : "elle devait s'adresser principalement aux bourgeoises des villes. Les femmes de petite condition pouvaient toujours se rabattre sur les onguents dépilatoires dont l'existence est attestée dès l'Égypte et la Grèce "³⁴. Cependant, les textes semblent plutôt montrer que le rasage pouvait au contraire s'adresser à des classes plus moyennes, telles les chambrières ou les courtisanes, loin d'être des bourgeoises, et on peut dire que le rasage se rencontre dans toutes les strates de la société que ce soit à la maison pour les plus pauvres, telle la jeune fille ne recevant pour seul héritage qu'un rasoir, ou aux étuves.

En réalité, il est vain d'essayer de définir avec précision quelles femmes et combien enlèvent leur poil, car les sources sont trop maigres pour établir des chiffres reflétant ces usages. Il est en revanche plus utile de comprendre les raisons qui les poussent à s'en débarrasser. Le rasage s'implante dans des lieux dédiés à l'hygiène et doit être considéré comme un geste de propreté. Une prostituée qui se rase ? On peut suggérer que celle-ci cherche de cette façon à éviter les poux et morpions qui infestent les parties intimes et dont les morsures provoquent des démangeaisons pouvant s'infecter, et qui se transmettent lors des rapports. Dans ce cas, le rasage serait un traitement contre l'invasion des parasites, qu'on qualifie aujourd'hui de maladie sexuellement transmissible, diffusée à l'époque dans toutes les strates de la société³⁵. Mais l'hygiène ne peut être tenue pour seule cause de la diffusion de ces pratiques, et Henri de Mondeville apporte la raison la plus simple : les femmes veulent "être agréables aux hommes" (p. 588). Il s'agit donc pour les femmes d'être belles. Ainsi, dans le *Banquet des Chambrières* Isabeau, la plus jeune, déclare « vous m'avez coupé la fendasse* » (p. 290, sorte de pléonasme lui donnant un air naïf puisque le terme « fendasse » implique que son sexe

³⁴ DUMAS, art. cit., p. 129-141

³⁵ COLLARD Franck, « An pediculi, pulices et cimices sunt venena ? L'approche des poux, puces et punaises dans la production « vénénologique » de l'Occident chrétien, XIVe-XVe siècles », *Poux, puces, punaises, la vermine de l'homme : découverte, descriptions et traitements : Antiquité, Moyen Âge, Époque moderne*, Franck COLLARD, Evelyne SAMAMA (dir.), Paris : L'Harmattan, 2015, p. 239-253.

est déjà séparé en deux) mais celle-ci termine tout de même « moult fiere d'avoir un si mignon derriere » (p. 290). Le jeu en vaut bien la chandelle, peu importe l'âge ou l'origine sociale.

Chapitre 2 : Portraits médiévaux : beauté parfaite, laideur idéale

Les portraits de femmes incarnant la beauté idéale ne manquent pas au Moyen Age. Parmi les plus célèbres figurent Iseult la Blonde ou encore Blanche fleur dont l'attribut pour l'une ou le nom pour l'autre donnent déjà un indice des attraits physiques de leur beauté. Ces portraits littéraires reflètent un canon idéalisé généralement présenté de la tête à la taille ; cheveux longs et blonds, sourcils fins et écartés, nez fin, bouche fine et rosée, seins ronds, petite taille, bras délicats et peau lisse, quoique la règle ne soit pas toujours suivie³⁶. Didier Lett, dans *Hommes et femmes au Moyen âge : histoire du genre, XII^e-XIV^e siècle*³⁷, cite le *Livre de Bon Amour*³⁸ écrit au XIV^e siècle qui prodigue des conseils pour trouver la femme parfaite. Ce texte prend à parti le lecteur masculin et l'interpelle directement à l'aide de l'impératif. Celui qui se nomme lui-même Juan Ruiz, archiprêtre d'Hita, pose une injonction à celui qui le lit qui se doit de trouver une femme belle et possédant chaque trait listé : proportionnée, tête petite, blonde, sourcils écartés, longs et hauts, large de hanches, yeux colorés et brillants, cils longs et clairs, oreilles petites, long cou, nez effilé, dents toutes menues, blanches et un peu pointues, lèvres rouges et peu charnues, le visage blanc, lisse et non velu. Autant de critères qui laissent penser que la femme parfaite ne se trouve pas à tous les coins de rues et que la tâche est presque inatteignable. S'il existe une parfaite beauté presque irréaliste, celle-ci a son pendant côté laideur. En littérature il est possible de rassembler, dans des genres et des registres variés, du romanesque au burlesque, un éventail de portraits féminins laids, hideux voire monstrueux qui s'oppose au canon de beauté dans ce qui semble presque être un jeu d'antonymes³⁹. Blanc et blond deviennent noir, petit devient gros, lisse, velu...

Dans les sources romanesques nous avons pu trouver ces portraits dans le cycle du Graal avec la Demoiselle Hideuse du *Conte du Graal*⁴⁰ (vers 1280), la laide pucelle du

³⁶ Sur les origines du portrait de la beauté idéale, lire la thèse de HALARY Marie-Pascale, *La Question de la beauté et le discours romanesque au début du XIII^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 2018.

³⁷ LETT Didier, *op. cit.*

³⁸ JEAN RUIZ, *Livre de Bon Amour. Texte castillan du XIV^e siècle*. Michel GARCIA (trad.), Paris : Stock, 1995, p. 111-112, cité par LETT, *ibid.*, p. 37-38.

³⁹ Ces portraits ont déjà été étudiés par MÉNARD Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève : Droz, 1969 ou encore FALLEIROS Barbara, « C'est d'umaine beauté l'issue : les portraits de vieilles femmes dans la littérature médiévale française », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 25, 2010, p. 93-104.

⁴⁰ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, Charles Méla (éd.), Paris : Librairie générale française, 1990. Les portraits sont fournis en annexe 7.

*Didot Perceval*⁴¹ (début XIII^e siècle) et de la *Deuxième Continuation*⁴² (début XIII^e siècle), et l'enchanteresse qui ressuscite les morts dans la *Quatrième Continuation*⁴³ (premier tiers du XIII^e siècle), mais aussi dans le *Livre du Cœur d'amour épris*⁴⁴ de René d'Anjou (milieu du XV^e siècle) qui met en scène une vieille naine bossue et une femme, Mélancolie, que l'auteur présente comme épouvantable. Ceux-ci présentent certaines similarités avec des textes à visée accusatrice, comique ou burlesque. Nous nous pencherons ici sur deux ballades d'Eustache Deschamps, qui utilisent la même rhétorique⁴⁵. En partant de la présentation de deux paires, nous analyserons les outils utilisés pour mettre en place ces doubles canons et leur reprise dans d'autres sources littéraires. Nous terminerons en mettant en avant la place de la chevelure et de la pilosité qui nous apparaissent parfois comme une métonymie des canons.

Pour présenter l'écart entre les portraits de la beauté et de la laideur et montrer la présence de canons dans les deux cas, nous avons choisi d'introduire deux paires de portraits séparés par trois siècles d'écart : Blanchefleur et la Dame Hideuse du *Conte du Graal*, et les femmes des ballades *Autre Balade Amoureuse (À une Dame)*⁴⁶ et *Sote chançon en balade d'une vieille merveilleuse*⁴⁷, composées à la fin du XIV^e siècle.

Chrétien de Troyes commence le portrait de Blanchefleur au vers 1756 avec les mots « Ses mantés fu, et ses bliauz, ; D'une porpre noire estelee de d'or, N'en estoit mie pelee ; La pane qui d'ermine fu ». Après sept lignes portant sur sa parure, il précise que jamais Dieu n'avait fait une femme aussi belle : « Et se je onques fis devise ; En biauté de Dex aüst mise ; An cors de fame ne an face » (v. 1763-1766). Blanchefleur est magnifique en tout point, de tête, de corps et de vêtements. S'ensuit une description de son visage uniquement, allant des cheveux au bas du visage. À peu près trois mille vers plus loin, la

⁴¹ *The Didot Perceval : according to the manuscripts of Modena and Paris*. William ROACH (éd.), Genève : Slatkine, 1977.

⁴² WAUCHIER DE DENAIN, *The Second Continuation*, William ROACH (éd.), Philadelphia : The American Philosophical Society, 1971.

⁴³ GERBERT D'AURILLAC, *La continuation de Perceval : quatrième continuation*, LE NAN Frédéric, Genève : Droz, 2014.

⁴⁴ RENÉ D'ANJOU, *Le Cœur d'amour épris*, Gilles ROUSSINEAU (éd.), Genève : Droz, 2019. La description de la Nayne bossue est fournie en annexe 8.

⁴⁵ EUSTACHE DESCHAMPS, *Œuvres complètes de Eustache Deschamps, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale*. Philippe DE QUEUX DE SAINT HILAIRE, Gaston RAYNAUD (éd.), t. 5 et 6, Paris : Librairie de Firmin-Didot et cie., 1887.

⁴⁶ DCCCCLX, volume 5, p. 186-187.

⁴⁷ MCCXVI, volume 6, p. 210-211. Nous aurions pu aussi utiliser la ballade MCCLXVII (*De la mort en vieille personne*, volume 7, p. 5-6). Nous joignons ce texte avec les deux premiers en annexe 9 pour le plaisir du lecteur.

Dame Hideuse fait son entrée sur une « fauve mule » (v. 4544). Après quatre vers donnant déjà un avant-goût du personnage, il entame une description physique commençant ainsi : « La damoise[le] fu treciee ; A deus treces tortes et noires » (v. 4546-4547). La suite du portrait ne suit pas la logique haut-bas, au contraire, et donne à voir au lecteur une créature qu' « oncques riens si laide a devise ; ne fu neïs dedanz anfer » (v. 4450-4451). Le lecteur se souvient de l'image de la belle demoiselle, et « oncques » fait ici écho à la référence divine faite précédemment, signalant deux femmes ne pouvant être plus éloignées physiquement. Les descriptions s'opposent dans les couleurs, puisque la laide est avant tout « noir » (v. 4452) et « ros » (v. 4460) comme un jaune d'œuf, alors que Blanchefleur a des cheveux d' « or » (v. 1771), la peau blanche, les sourcils « bruns » (v. 1777), les yeux « vair » (v. 1779), et un teint « vermaus » (v. 1782). Seuls ses habits, une « pane qui d'hermine fu » (v. 1759), sont noirs, « D'un sebelin noir et chenu » (v. 1759). Cette couleur semble donc acceptable lorsqu'elle est n'est pas celle du corps, là où sur celui-ci elle est associée à l'enfer ou à la saleté. Autre point frappant, l'une est bien proportionnée, l'autre non. Blanchefleur a le front « haut et plain », l'entre sourcil « large », le nez « droit » et « estandu ». La laide pucelle a de « treces tortes », les yeux « petit » (v. 4457) et une « boce ». (v. 4563) Blanchefleur incarne l'ordre à travers une description organisée, suivant le mouvement du regard, de haut en bas, et de belles proportions, ce qui la rapproche d'une œuvre d'art façonnée « de pierre ou d'ivoire ou de fust » qui rappelle la statue quasi vivante d'Iseult dans la salle aux images, et bien évidemment le mythe de la passion amoureuse de Pygmalion. La laide incarne plutôt le chaos, à travers un portrait désorganisé, comme si l'auteur ne savait où regarder ni par quoi commencer, déstabilisé par tant de laideur. Le portrait composite se heurte à l'œuvre d'art, et au matériau transformé se confronte le brut de la nature, qui se mélange pour créer une chimère assemblant le « rat » (v. 4457), le « singe » (v. 4458) ou le « chat » (v. 4458), l'« asne » (v. 4459) ou le « bœuf », (v. 4459) l'« uel » (v. 4460) et le « bos » par sa barbe (v. 4462).

Eustache Deschamps réemploie certains de ces procédés tout en s'affranchissant de la règle du portrait (de la belle) allant de haut en bas. Sa belle dame est « gente de corps » (v. 1) – et nous n'en saurons pas plus de ce côté, supposons donc qu'il est à l'image de son visage – et tout aussi bien proportionnée que Blanchefleur avec un front « haut et bien assis » (v. 2), un « entre'ueil plaisant » (v. 3) ou suffisamment écarté, un nez et des

lèvres « traitis » (v. 4), des sourcils « petiz » (v. 11) et une dentition « serrée » (v. 11). Son visage est bien coloré, « a droit coulouré » (v. 1), avec des cheveux « blond » (v. 10), des yeux « vairs » (v. 10) et une peau « blanche comme fleur de lis » (v. 12). De nouveau, un second portrait apparaît comme l'inverse du premier. La laide, née d' « un cahuant » (v. 5) (un chat huant, c'est-à-dire une chouette), a aussi un « gent corps » (v. 12), mais celui-ci est « fait a une coignee » (v. 12) (à la hache). N'étant pas sortie de l'atelier d'un artiste, celle-là a donc été taillée à la hache, entendons ici grossièrement, et de façon disproportionnée avec des bras « courts et gros » (v. 14), un ventre « enflé » (v. 14), des seins qui « pendent » (v. 16), des joues gonflées... En outre, le portrait peut paraître bien terne face à celui de la belle, puisque la seule couleur évoquée est celle de ses cheveux de suie, des « crins [...] plus noirs que cramillie » (v. 11) (une crémaillère). Une fois encore, le lecteur se retrouve face à une anomalie de la nature, une chimère mélangeant cheval, « ours » (v. 12), « lymier » (v. 6), « torel » (v. 6) et « serpent » (v. 10, 20, 30). Notons par ailleurs que ces caractéristiques physiques font échos aux qualités ou défauts des dames puisque l'une est « de nobles meurs parée » (v. 19), l'autre est « baveuse aussi, janglant comme une pye » (v. 13).

Si la méthode descriptive de Chrétien de Troyes est différente de celle d'Eustache Deschamps, il semble bien que l'on puisse dégager des caractéristiques communes formant une sorte de canon du beau et du laid féminin qui font s'affronter ordre et désordre, couleurs et noir, proportion et déformation, matériaux nobles et traits animaliers... En considérant l'inégal traitement du canon de la beauté face à celui de la laideur dans la recherche contemporaine, il nous a paru nécessaire de mettre à l'honneur d'autres portraits de la laideur, qui prouvent bien que la Demoiselle Hideuse n'est pas unique et fait bien partie d'une famille de descriptions types⁴⁸. Nous pensons alors aux laides pucelles de la *Deuxième Continuation* de Wauchier et de *Parzival* de Wolfram von Eschenbach⁴⁹ (début du XIII^e siècle), mais également à l'enchanteresse qui ressuscite les morts dans la *Quatrième Continuation*, et à la vieille Nayne Bossue du *Livre du Cœur d'amour épris* dont la description est accompagnée d'une enluminure dans le manuscrit

⁴⁸ A ce propos, nous renvoyons à GOUTTEBROZE Jean-Guy, « La laide demoiselle du Conte du Graal. Le chant de deuil de la terre », *Le beau et le laid au Moyen Âge, Senefiance* 43, 2000, p. 179-184. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4026>

⁴⁹ WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, Marie-Renée DIOT, Jean-Marc PASTRE, Wolfgang SPIEWOK (trad.), Amiens : Presses du Centre d'Études médiévales de l'Université de Picardie, 2000.

BnF., fr. 24399⁵⁰. S'il est établi que le canon de beauté est généralement réservé à l'héroïne du roman ou la gente dame et qu'il comporte une fonction principalement esthétique et symbolique, ce second canon couvre un panel plus large de types de personnages. Il serait en effet tentant de penser que la laideur reflète le caractère mauvais d'un personnage comme chez Eustache Deschamps et le place dans le rôle de l'ennemi comme dans la *Quatrième Continuation* ou *Le Cœur d'amour épris*. Cependant, la laide pucelle est un personnage ambigu qu'on ne saurait situer clairement dans la dichotomie bon/mauvais, puisqu'elle relance la quête et agit comme un guide pour Perceval. Antoinette de Saly et Bénédicte Milland-Bove y voient plutôt la messagère du Graal ou l'allégorie de la Fortune ou de la Souveraineté⁵¹. L'horrible portrait a donc bien une connotation négative qui doit tout de même être nuancée, et sa fonction n'est pas simplement de refléter le caractère ou l'essence de celui qui en est l'objet, mais peut être aussi de rendre visible un obstacle, qu'il soit narratif, ou symbolique comme l'échec chez le roi-pêcheur dans le *Conte du Graal*.

Nous avons montré l'existence d'un double portrait idéal, type de la beauté et de la laideur, et explicité les rhétoriques mises en œuvre pour les dresser, ainsi que leurs fonctions. Voyons maintenant comment celui-ci repose intrinsèquement sur le poil et la chevelure, et leur caractère spectaculaire.

Le poil et la chevelure en particulier apparaissent souvent comme le premier point décrit, ou le plus fréquent, peut être car cet élément a de multiples déclinaisons possibles. En plus des cheveux, les portraits incluent aussi les sourcils, et font référence à la barbe à travers la texture du visage qui est lisse ou velu, et aux poils du corps pour les laiderons. De fait, la quantité de caractéristiques liées au poil pouvant être décrit en fait un élément majeur du point de vue numérique, et permettent à l'auteur d'introduire des variations qui ne sont pas déclinables pour les autres parties du visage ou du corps. En effet le poil peut être d'une couleur sur le haut de la tête, d'une autre sur le reste du corps, ou avoir

⁵⁰ Pour une étude de l'iconographie du *Livre du Cœur d'amour épris*, se référer à FERRÉ Rose-Marie, *L'Iconographie du Livre du Cœur d'amour épris de René d'Anjou*, Turnhout : Brepols, 2018.

⁵¹ SALY Antoinette, « La Demoiselle Hideuse dans le roman arthurien », *Travaux de littérature* 46, n° 7, 1994, p. 27-52. L'autrice retrace avec clarté la généalogie de ce personnage et montre le lien avec les légendes celtiques locales. Elle fait remonter ses origines aux divinités indo-européennes, bien que nous doutions qu'il soit possible d'établir un lien avec certitude.

MILLAND-BOVE Bénédicte, *La demoiselle arthurienne : écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 2006.

différentes textures et différents qualificatifs selon la zone qu'il couvre. Sur ce point, soulignons que pour les portraits de la laideur, il devient un outil pour transgresser l'espace délimité de la face et renforcer l'horrible, en floutant la séparation du corps et du visage à travers un trait commun. La pilosité est donc un espace de jeu pour le portrait, qui donne la place à des effets de nuances, de répétition ou de rupture.

Pour aller plus loin, abordons le vêtement et surtout les fourrures et les peaux qui tiennent aussi un rôle majeur dans les descriptions, puisqu'elles peuvent avoir pour fonction de prolonger le physique. Regardons par exemple la Nayne bossue qui « n'avoit sur elle voistu pour tout habillement que deux peaulx de lyons ou tout le poil, nouees sur l'espaule » (14, l. 35-36) – dont le portrait repose sur la même rhétorique – et son illustration.



Cœur et Désir arrivant à l'ermitage de la Nayne bossue, vers 1460-1485, peinture sur parchemin, Paris : BnF, ms. fr. 24399, f. 8v. Source gallica.bnf.fr / BnF

L'image est un second outil de la description monstrueuse qui propose une application visuelle de la variation pileuse. Elle est déjà décrite comme poilue au niveau des bras, avec des cheveux longs et dressés. Mais l'illustrateur a représenté du poil sur l'entièreté du corps (excepté ses jambes de cygne) pour accentuer la laideur de la naine. À cela vient s'ajouter la peau de lion, qui recouvre entièrement sa bosse, l'enveloppe et suit les mouvements de son corps. Sa couleur est plus claire que les poils, mais est proche de ses cheveux. De fait, la peau animale se transforme presque en une partie de son corps, comme une extension de sa pilosité monstrueuse.

La fourrure et la peau, en tant que sur-pilosité, peuvent être positives ou négatives, selon le personnage qui la porte : Blanche fleur est vêtue avec des fourrures nobles tel l'hermine qui souligne son noble statut, mais l'horrible naine porte une peau d'animal aussi sauvage qu'elle. Il serait pertinent de proposer une étude sur l'emploi du lexique pour les vêtements, afin d'essayer de savoir si, comme nous le suspectons, une distinction symbolique s'exerce entre la peau grossière issue d'un simple scalpe, et la fourrure traitée et transformée en une pièce textile. Faute de temps et de corpus spécifique, nous laissons cela de côté.

Intéressons-nous maintenant à la symbolique de la couleur et de la coiffure. Myriam Rolland-Perrin démontre dans sa thèse l'importance et la fréquence du *topos* de la blonde dans les portraits de la belle, nous n'y reviendrons pas⁵². À l'inverse, les laides ont les cheveux ou les poils noirs, couleur dominante qui se retrouve sur d'autres parties du corps. La couleur des cheveux (et du poil) s'offre comme un outil pratique pour deviner le reste de l'apparence de la femme les portant dès le début du portrait. Dans la nature, le blond demeure une couleur exceptionnelle, se rapprochant évidemment de l'or et rappelant les halos des saints, on assimilera alors la blonde à un personnage positif. Autrement le noir est la couleur de la nuit, du diable, et de matériaux moins prisés et sales, comme le charbon ou la suie, on imaginera assez facilement d'une brune est un personnage malveillant. De même, la façon dont ils sont coiffés nous renseigne aussi sur la situation sociale et maritale de la femme en question. Les coiffures sont codifiées au moyen-âge, et la religion préconise aux femmes de couvrir leurs cheveux dès lors qu'elles sont mariées⁵³. Les avoir exposés à l'air libre indique alors la présence d'une femme non-

⁵² ROLLAND-PERRIN Myriam, *op. cit.*

⁵³ CAZENAVE Annie art. cit., paragraphe 3.

mariée, probablement vierge, ou d'une femme marginale ne tenant pas compte des bonnes mœurs.

Alors, si la chevelure possède une place de choix dans l'ordre du portrait, c'est qu'elle permet au lecteur d'évaluer rapidement et efficacement le personnage qu'il est en train de découvrir de la même manière qu'on pourrait le faire hors de la fiction.

Pour les multiples raisons que nous venons d'évoquer, la chevelure, et le poil dans une moindre mesure, nous sont apparus comme l'emblème phare du stéréotype de la laide et de la belle. Dans *Le Livre du Cœur d'amour épris*, on pourrait même parler d'une métonymie du canon. Après avoir rencontré le personnage de Jalousie, horrible naine, nous nous attendions à trouver son exact contraire chez Douce Merci, objet du désir de Cœur. Avec étonnement, nous avons pu constater que là où nous pensions lire un portrait assez développé (celui de Jalousie fait seize lignes), se trouvait en réalité un non-portrait. René d'Anjou écrit « De la vous diviser m'en fault passer, car mon engin ne le sauroit faire ne ma bouche dire, et aussi, qui bien voudroit comprendre la tresgrande beaulté et douceur d'elle, on en feroit ung livre plus gros que cestuy n'est » (285, l. 11-14). De façon tout aussi efficace, si ce n'est plus, il transmet l'image d'une beauté idéale remarquable par son impossibilité à être mise à l'écrit en si peu de mots, qui se fait le miroir inversé de Mélancolie qui ne peut être décrite en entier non plus, et l'auteur doit « abregier » (37, l. 13)⁵⁴. Pourtant, l'écrivain donne tout de même quelques indices sur les deux femmes. L'une est une « vieille echevelee » (37, l. 11), « maigre et ridee » (37, l. 12), tandis que l'autre est montrée à travers ses beaux vêtements et ses bijoux, et comme seule caractéristique physique il mentionne... ses cheveux « crespés par dessus ses espalles » (285, l. 15-16). Les deux trouvent leur place au palmarès des femmes les plus hideuses et les plus ravissantes, étant respectivement elles aussi celle qu'« oncques homme ne vit plus orrible ne espouentable » (37, l. 13-14) et la « tresplus belle creature que oncques homme veist » (285, l. 18)⁵⁵. Utilisant le superlatif absolu, le duc d'Anjou inscrit ses

⁵⁴ Sur le personnage de Mélancolie, voir SWIFT Helen, « ' L'on m'appelle Melancolie' : lecture comparative d'une femme laide dans *Le Livre du Cœur d'amour épris* et *La Forest de Tristesse* », René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480), Florence BOUCHET (éd.), Turnhout : Brepols, 2011, p. 37-51.

⁵⁵ La lecture de SCHEIDEGGER Jean, « Couleurs, amour et fantaisie dans le livre du cuer d'amours espris de René d'Anjou », *Les couleurs au Moyen Âge, Senefiance* 24, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1988, p. 387-399 (<https://doi.org/10.4000/books.pup.3668>), renseignera le lecteur sur l'emploi des couleurs dans les portraits dressés par René d'Anjou qui correspondent à ce que nous avons déjà dit.

personnages dans la même tradition littéraire que Chrétien de Troyes. Mais ici, pas besoin de description détaillé, la chevelure suffit à faire appel aux références littéraires du lecteur qui sait déjà où aller chercher de telles images. On pourrait tout aussi bien interchanger la laide pucelle, elle aussi la plus affreuse qu'on ait jamais vu, et Mélancolie, ou Douce Merci et Blanchefleur, également la plus belle créature sur terre. Dans ce livre, les cheveux deviennent alors une métonymie de l'extrême laideur ou beauté. L'enlumineur du manuscrit BnF fr. 24399 a bien compris cela. En effet, au folio 129v, Douce Merci a un front dégagé et haut, ses joues sont légèrement rosées, ses lèvres et rouges, ses sourcils à peine dessinés sont fins. Elle correspond à l'idéal féminin dans l'image, sans pour autant que quoi que ce soit d'autre que ses cheveux aient été décrits.



Arrivée de Cœur au palais de Douce Merci, vers 1460-1485, peinture sur parchemin, Paris : BnF, ms. fr. 24399, f. 129v.
Source gallica.bnf.fr / BnF

Pilosité excessive, de la couleur de l'or ou du charbon, ces traits constituent un canon hors norme. Dans les textes précédemment étudiés, le registre merveilleux permet

de planter un cadre extraordinaire à ces portraits et se sert entre autres de la pilosité pour cela. Premier aspect que nous souhaitons souligner : le décor qui, dans les portraits laids, agit comme un prolongement du corps de la femme décrite. La forêt que traversent Cœur et Désir avant d'arriver à l'ermitage de la Nayne bossue est « la plus grande et hideuse, tenebreuse et espouventable et obscure » (14, l. 15). Si l'on compare cette description au portrait, sans prendre en compte la taille, la ressemblance est évidente et elle pourrait aussi bien s'appliquer au personnage puisque les cheveux dressés de la naine, la couleur de ses poils et de la fourrure qu'elle porte rappellent indubitablement l'espace qui l'entoure. L'utilisation du décor donne à voir une extension presque magique de la pilosité de la laide, qui peut être désordonnée comme les cheveux, obscure comme les poils. Le merveilleux trouve aussi sa source aux références divines ou diaboliques. Douce Merci est « angelique » (285, l. 11), Blanchefleur est une beauté de « Dex » (v. 1764), mais la Dame Hideuse est plus laide que les créatures « neïs dedanz anfer » (v. 4551). Ces références sont soutenues par un grand nombre de superlatifs qui forcent l'hyperbole, et à en croire tous ces auteurs, elles sont toutes les plus belles ou horribles femmes. Comme nous l'avons déjà analysé, les femmes décrites deviennent donc des êtres presque surnaturels, apparentés à des monstres faits de plusieurs animaux, ou parfois à des œuvres d'art.

Nous avons voulu montrer comment les poils et la beauté s'inscrivent dans une tradition littéraire (parfois soutenue par l'iconographie) des canons de beauté et de laideur, qui jouent sur des oppositions fortes et un système antonymique. Produits par des auteurs masculins, ils ont traversé le Moyen-Âge et ont parfois été formulés comme des injonctions adressées à la fois aux femmes qui devaient tenter de correspondre aux canons, et aux hommes qui devaient rechercher ces femmes. Après avoir passé en revue quelques exemples, nous nous sommes intéressée à la place de la pilosité et de la chevelure, et à leur caractère exceptionnel, hors norme. Il nous est apparu que le poil est un motif littéraire propice à la variation, la transgression et la liberté de l'auteur, mais également un outil narratif efficace d'assimilation du personnage à un fantasme, à un portrait-type et à une catégorie sociale, qui s'inscrit par l'essence même du canon et à travers le registre merveilleux, dans le domaine de l'extraordinaire. La chevelure et le poil sont donc le premier signe de la beauté ou de la laideur surnaturelle et parfaite.

Chapitre 3 : Marie l'Égyptienne, un exemple de beauté velue ?

Le poil commun est déjà mal aimé au Moyen Âge et les portraits idéaux du beau et du laid confirment qu'il est acceptable dans l'imaginaire médiéval seulement s'il respecte certaines normes, c'est-à-dire s'il est blond et discret. Mais existe-t-il tout de même des exceptions ? Peut-on croiser dans la littérature médiévale des exemples de beautés velues ? Il est difficile de trouver des cas permettant de répondre à l'affirmative, et nous n'avons dégagé que deux images : les saintes pénitentes et les sauvages. Ces dernières ont été représentées à la façon de femmes nobles, courtoises et belles, coiffées de belles parures ornées et posées sur un front haut et blanc. Puisqu'elles sont avant tout présentes dans les images, et non dans les textes, nous les laisserons de côté. Les saintes sont au nombre de deux, Marie l'Égyptienne et Marie Madeleine, et ont déjà fait l'objet d'un large nombre d'études générales ou appliquées au cheveu⁵⁶. Nous nous centrerons sur la tradition textuelle de la première pour mettre en évidence l'inversion des canons esthétiques, et insister plus largement sur un aspect souvent laissé de côté dans l'analyse de la tradition textuelle, la couleur dans les descriptions et le blanc des cheveux de la sainte. Nous entendons montrer avec le cas de Marie l'Égyptienne que ces femmes, belles dans leur jeunesse mais aussi pécheresses, connaissent lors de leur pénitence une transformation corporelle les rapprochant de l'image de la femme sauvage et renversant radicalement le système de valeur « bonne et belle », « laide et mauvaise » pour en créer un nouveau reposant sur une opposition entre « belle mais mauvaise », « laide mais bonne », ce qui va à l'encontre des principes de physiognomonie médiévale, postulant une équivalence entre beauté intérieure et beauté extérieure.

⁵⁶ Voir les articles de STUCKY-SCHÜRER Monica, PACIFICI Paola et PINTO-MATHIEU Elisabeth dans BOERNER Bruno, FERLAMPIN-ACHER (dir.), *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2021 ; PINTO-MATHIEU Elisabeth. *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*. Paris : Beauchesne, 1997 ; PINTO-MATHIEU Elisabeth, « Les Légendes de pécheresses repenties au Moyen Âge », *Chute et rédemption dans la littérature*, Daniel ATTALA, Violaine ROSIAU (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 83-95 ; SANDRON Dany, « Un modèle de rédemption : la représentation de sainte Madeleine à la fin du Moyen Âge », *Mariage et sexualité au Moyen Âge. Accord ou crise ? Actes du colloque international de Conques (15-18 octobre 1998)*, Michel ROUCHE (dir.), Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 263-272, pour n'en citer que quelques-uns.

La légende de Marie l'Égyptienne a connu une fortune considérable durant tout le Moyen Âge, dès son apparition au VII^e siècle⁵⁷. Ainsi, il existe des versions de son hagiographie en latin, en français, en anglo-normand mais aussi en arménien, en turc, en slave ou encore en géorgien⁵⁸. Cette profusion de textes indique un large succès de l'histoire de cette sainte, qui tire probablement sa réussite du message qu'elle porte, c'est-à-dire que tout péché est pardonnable dès lors qu'on décide de l'expier. Si tel est le cas, Dieu apportera son soutien au pénitent.

Marie l'Égyptienne est, dès sa tendre enfance, incroyablement belle. Dès ses douze ans, elle choisit d'en profiter pour assouvir ses envies de luxure et quitte ses parents, qui tentent de la faire revenir sur le droit chemin, pour se rendre à Alexandrie et devenir une femme publique qui n'hésite pas à avoir des relations charnelles avec la plupart des hommes qu'elle rencontre. Elle demeure dans cette ville durant dix-sept années, menant une vie de débauche sans jamais s'arrêter. Un jour, croisant un groupe de pèlerins, elle décide d'embarquer avec eux vers Jérusalem, négociant sa montée contre son corps. Lors du voyage, elle s'amuse avec de nombreux pèlerins jusqu'à ce qu'une tempête diabolique vienne l'interrompre. Malgré la catastrophe météorologique, Dieu la laisse vivre pour qu'elle accomplisse son destin. Une fois dans la sainte ville, l'Égyptienne suit les pèlerins qui se rendent à l'église pour célébrer l'Exaltation de la sainte Croix. Cependant, elle ne peut entrer dans le lieu sacré, empêchée soit par une force divine, soit par des soldats la repoussant. À cet instant, la femme réalise ce que sa vie de péchés implique et comprend ses erreurs ; elle souhaite alors se repentir et se tourne vers la Vierge, la priant d'intercéder en sa faveur et promettant de ne plus vivre dans la faute. À l'issue de sa prière, elle peut entrer dans l'église et entend alors une voix lui assurant qu'elle pourra expier ses fautes si elle se rend au monastère de Saint Jean et se baigne dans le Jourdain avant d'aller dans le désert vivre en ermite. Marie s'exécute et vit dans la nature pendant plus d'une quarantaine d'années avant de rencontrer Zosime, un moine ascète vivant à l'entrée du désert. Le moine demande à la femme de lui livrer son histoire et celle-ci lui raconte alors tout son périple. Marie lui demande de revenir la voir l'année suivante pour lui apporter la communion et ils se rencontrent ainsi une seconde fois après que Marie a miraculeusement marché sur l'eau pour le rejoindre. L'année suivante, Zosime retourne

⁵⁷ DEMBOWSKI Peter (éd.), *La Vie de Marie l'Égyptienne : versions en ancien et en moyen français*, Genève : Droz, 1977.

⁵⁸ DEMBOWSKI, éd. cit., p. 10

une troisième fois au désert, mais cette fois, il découvre l'Égyptienne morte, enveloppée de ses cheveux longs, à côté d'une inscription lui ordonnant de l'enterrer. Il ne peut creuser, n'ayant rien amené avec lui pour réaliser un tel ouvrage, mais un lion se présente alors pour l'aider et retourne la terre pour enterrer la sainte. Après cela, Zosime revient à son monastère et répand l'histoire de Marie l'Égyptienne.

Il existe un large nombre de versions en français de l'hagiographie de la sainte, en prose ou en vers. Les plus anciennes sont datées du début du XII^e siècle, mais il est difficile d'établir avec précision laquelle est la première. Peter Dembowski a édité presque toutes les versions en ancien et moyen français de la vie de sainte Marie l'Égyptienne⁵⁹. Nous avons préféré nous concentrer sur la version T, texte en vers de la fin du XII^e siècle, qui reste pour nous la plus utile si l'on s'intéresse à la question du poil et de la chevelure au regard du nombre plus important des passages descriptifs⁶⁰.

La version T met en évidence une métamorphose physique et morale progressive de Marie, qui s'écarte de la beauté physique au profit de la beauté spirituelle⁶¹.

La première description donnant un élément de détail sur Marie l'Égyptienne intervient aux vers 113-116 : « Elle estoit blanche comme flour, ; Des jovenciaux avoit l'amor. ; Tot i venoient au bordel ; Par sa biauté li jonvenchel ». Le premier trait un peu plus descriptif que nous donne l'auteur est assez général mais annonce la couleur, littéralement, du portrait qu'il va compléter plus tard. La jeune femme est blanche, ce qui devrait initialement suggérer au lecteur l'image d'une fille pure, comme nous l'avons vu à l'occasion de l'étude des portraits idéaux. Mais immédiatement après, il contredit cela en mentionnant le bordel, lieu de débauche que Marie fréquente allégrement. Ces premiers vers descriptifs établissent toute la contradiction qu'incarne la sainte ; sa beauté n'est en rien le reflet d'une âme innocente comme dans bon nombre de romans courtois,

⁵⁹ L'auteur exclut tout de même le poème de Rutebeuf, un passage du *Renard le Contrefait* et les versions tardives de la *Légende dorée*. Nous recommandons au lecteur l'article de MARIANI Daniela, « La chevelure de sainte Marie l'Égyptienne d'après Rutebeuf. Contraste des sources et de la tradition iconographique », *Perspectives médiévales* [en ligne] 38, 2017, <https://doi.org/10.4000/peme.12698>, qui est tout à fait pertinent dans le cadre de notre étude.

⁶⁰ Nous conservons sept manuscrits contenant cette version, ce sont les mss. Paris BnF fr. 23112 (f. 334c-334a), Oxford Bodleian Library, Cononici. Misc. 74 (f. 109r-120r), Oxford Corpus Christi 232 (f. 35r-64v), Paris BnF fr. 19525 (f. 15b-26b), Paris Arsenal 3516 (f. 113vc-117vb), Londres Additional du British Museum 36614 (f. 271c-284c), Manchester John Rylands French 6 (f. 8b-8d) [fragment de 162 vers]. Un fragment de 38 vers d'un huitième manuscrit est aujourd'hui perdu.

⁶¹ Deux des passages descriptifs ainsi que le passage de la mort de Marie l'Égyptienne sont fournis dans l'annexe 10.

mais bien la source du péché qu'elle commet. Pour autant, la mention de la couleur blanche, qui donne un indice sur la description complète qui va suivre, annonce aussi l'espoir de sa rédemption, puisque comme nous le verrons, la sainte va vieillir dans le désert, lieu de purification dont le signe principal sera sa chevelure.

Cinquante vers plus loin, l'auteur se décide enfin à produire un portrait complet de la prostituée. Celui-ci est située juste après un rappel de l'état de luxure dans lequel elle vit « En Alixandre estoit Marie ; Ou demenoit iceste vie ; Illuec demena ses talens ; Le caitive dis et set ans » (v. 151-152). Cette fois, c'est le portrait qui rompt avec l'image lascive que l'auteur s'attache à construire, puisque Marie est comparée à de nobles femmes : « Car a cel tens, en icel regne ; Ne vit nus hom plus bele feme ; Ne onc contesse e roïne ; Nen ot el front plus bele crine* » (v. 161-164). La prostituée est, physiquement, au-dessus des plus belles et nobles femmes ! L'auteur réussit à insinuer dans l'esprit du lecteur un sentiment contradictoire envers la future sainte, dont la beauté cache un lourd vice intérieur. Déjà la chevelure incarne la supercherie de Marie l'Égyptienne. Elle est le premier élément du corps que l'auteur mentionne, la désignant alors comme le signe de la luxure de cette femme, et annonce la suite du portrait. Celui-ci s'étend sur une trentaine de vers et reprend bien entendu tous les éléments typiques des portraits que nous avons déjà étudiés. Il reste tout de même original par la prééminence de la couleur blanche, puisque l'Égyptienne a les oreilles « blanches » (v. 166), le « col blanc comme ermine » (v. 175), la poitrine « blanche comme fleur d'espine » (v. 180), les bras « blans » (v. 181) ainsi que les mains « blanches » (v. 181). La peau blanche est une composante première des portraits idéaux, mais il est certain que l'auteur utilise la couleur blanche de manière plus générale pour infuser l'ensemble de la description. L'omniprésence de cette couleur agit comme un signifiant double, représentant d'un même trait la jeunesse et la beauté de la pécheresse, et, par la suite, la vieillesse et la laideur de la sainte. La chevelure est évoquée une deuxième fois, « li undoit le bloie crine » (v. 176), et sert le même propos car les cheveux ondulants constituent une caractéristique régulière dans les images littéraires et iconographiques des prostituées⁶², mais préfigurent déjà la chevelure lâchée de la vieille Marie qui, dans une extrême pauvreté, n'a plus que cela pour protéger sa pudeur.

⁶² MORICE Jasmine, « Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes. La représentation des prostituées dans l'art médiéval occidental », Mémoire de Master 2 d'Histoire de l'art, sous la direction de Marie Jacob, Université de Rennes 2, 2019.

Le mémoire se concentre sur la partie iconographique des représentations des prostituées, mais l'étudiante n'oublie pas de traiter les sources littéraires des images. Nous soulignons que Jasmine Morice consacre une partie de son étude aux saintes pénitentes (p. 47-51 et p. 65-70).

L'auteur continue par la suite à insister sur la couleur blanche, puisque la prostituée reçoit de ses clients des « dras de laine », v. 197, et un « mantel d'hermin » (v. 199), matérialisant la vénalité de celle-ci.

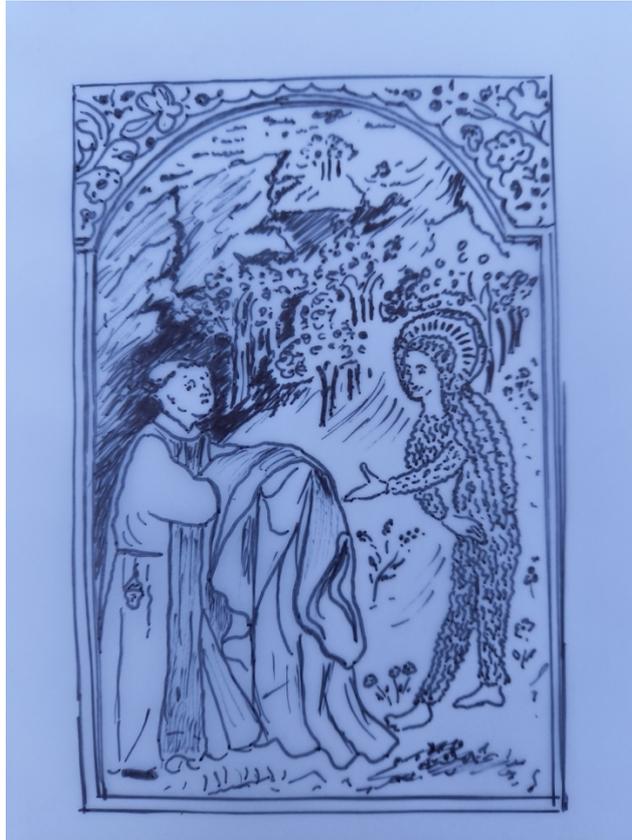
Après la conversion spirituelle de Marie, l'auteur donne à voir une nouvelle image de celle-ci qui s'oppose tout à fait à la première. Avant de nous révéler sa nouvelle apparence, il n'oublie pas de rappeler sa piété « Tant devint illuec salvaige, ; Mais ele ne s'oublioit mie ; De deprier sainte Marie » (v. 616-618). Ces trois vers servent de garantie au portrait sur le point d'être lu. L'auteur annonce d'office que nous allons assister à un renversement de situation assez surprenant, car l'ancienne prostituée, dans sa quête de rédemption, s'est transformée en une sauvage. Cependant, si cela fait naître l'idée d'un monstre, l'écrivain en fait une sauvage acceptable qui n'a pas perdu toute trace d'humanité et qui, surtout, ne perd pas de vue son objectif pieux. On peut désormais avancer dans le portrait la tête légère, Marie l'Égyptienne est en bonne voie, et sa transformation physique n'est qu'à l'image de son parcours spirituel. Cette description est proportionnellement plus importante que la première puisqu'elle court sur quarante vers. Elle ne commence pas avec la chevelure et à la manière du canon de la laideur, elle est désorganisée, déstructurée, presque monstrueuse. Le blanc qui dominait s'est transformé, sans surprise, en noir : « Tout li noircirent li costé » (v. 627), sa bouche est « toute noirchie » (v. 632), son menton est couleur « carbon » (v. 634), sa chair est devenue « noire » (v. 639), tout comme ses bras, ses mains et même ses doigts, pour marquer le passage du temps sur son corps désormais vieux. Cette transformation, l'auteur ne la qualifie point de merveille et la rend même tout à fait rationnelle, c'est parce que Marie « molt demenoit aspre vie ». Idem pour sa nouvelle villosité, apparue avec le temps : « Plus de quarante ans ala nue, N'iert merveille si iert moussue ». « Moussue » dans le DMF renvoie à ce qui est couvert de mousse, mais par analogie le terme est étendu à « velu ». On imagine ici une pilosité fournie et bien bouclée pour rappeler la mousse végétale. Cette transformation physique est suivie d'un changement de comportement. La sainte n'a emporté comme subsistance que trois pains qu'elle mange miette par miette; mais la ressource n'est pas inépuisable et elle doit se résoudre à manger de la végétation tel un animal : « Quant ele ot tot son pain usé ; Puis esrachoit l'erbe del pré, Com autre beste le mengoit. » (v. 73-75).

La belle femme est donc devenue noire, velue et sauvage mais il ne faut pas perdre de vue que cette métamorphose accompagne, dans le sens inverse, celle de son âme : plus son âme blanchit, plus son corps noircit. Cette noirceur, c'est celle de ses péchés qu'elle évacue et qui s'affichent désormais sur son corps, mais c'est pour le mieux. Les poils et la couleur de la vieille ermite symbolisent sa purification dans le désert, hors de la société et lors d'un retour à l'état de nature. Aussi, tout n'est pas entièrement noir, puisque « Coulor mua se bloie crine ; Blanche devint com une hermine » (v. 629-630). Bien sûr cette couleur est due à l'âge, mais il est tout de même inattendu que sa chevelure soit restée immaculée malgré une vie dans la nature. Il semble que la blancheur des cheveux soit bien plus qu'un signe de vieillesse car ils sont avant tout une marque de noblesse de l'âme. Si l'on se souvient de la description précédente, l'hermine représentait la luxure par sa connotation riche (monétairement parlant), mais ici, elle met en avant la richesse de l'âme de celle que Dieu qualifie, selon les mots de l'auteur, de « tresor ; Qui ert plus precieus que or » (v. 829-830). Le renversement de valeur dont nous parlions plus haut est bien présent; celle qui était dans sa jeunesse belle mais laide d'esprit est désormais horrible physiquement mais magnifique dans l'âme. La chevelure symbolise cette beauté spirituelle qui vaut plus que tout l'or du monde et étend sa valeur positive aux poils qui, même qu'ils sont repoussants, contribuent à exposer la beauté de l'âme de la sainte.

En raison de son apparence, le moine Zosime de prime abord ne distingue pas s'il est en face d'un animal, d'un fantôme, d'un homme ou d'une femme lorsqu'il la rencontre. Au départ effrayé, il aurait pourtant dû voir un signe du Seigneur, car il aperçoit la pauvre vieille en se tournant vers la destre, « Quant il ot s'orison fenie ; Turna soi vers destre partie ». Marie l'Égyptienne est maintenant du côté du Christ et a réellement gagné sa rédemption. Juste après, le lecteur a droit à une troisième description qui insiste de nouveau sur la chevelure « Environ li estoit se crine, Tant blanche come flor d'espine. ; Li blanc cavel* et li delgiés [délicats] ; Li avaloient dusc'as piés; » (v. 841-844). Cette fois, il insiste également sur leur longueur, qui rajoute à l'image de la sauvage puisqu'on ne voit plus rien en dessous, mais ils signalent aussi une longue vie l'érémisme et de repentance, ce qui ne peut qu'être positif. Notons également une comparaison matérielle avec la *flor d'espine*, qui était avant associée à la description de sa poitrine (« le poitrine, Ert blanche conme flor d'espine », v. 179-180), partie du corps on ne peut plus tentatrice et luxurieuse. La chevelure devient petit à petit l'emblème du repentir, la marque d'un

changement radical mais surtout de la réussite et de l'espoir pour le lecteur. Si Marie l'Égyptienne a les cheveux blancs, on pourrait comprendre ainsi qu'il n'est jamais trop tard pour se faire pardonner, et si elle a le corps et les cheveux d'une sauvage, même la pire des monstres peut trouver la voie du salut. La chevelure qui matérialise la salvation, accompagne la sainte jusque dans la mort et la protège jusqu'au bout : « Si conme ele estoit tote nue, ; Ses mains croisa seur se poitrine, ; Et s'envelopa en se crine ; Et clost ses iex avenamment ; Sen nés et se bouce ensemment » (v. 1296-1300). Elle qui utilisait avant ses cheveux pour attirer les hommes, elle s'en sert dès à présent pour se cacher d'eux et préserver sa nouvelle vertu.

Si la légende de Marie l'Égyptienne a connu une fortune considérable dans la culture écrite, elle n'est pas en reste dans la culture iconographique. La chevelure joue un rôle tout aussi important des images, et là, l'incroyable longueur des cheveux combiné à ce portrait proche de la femme sauvage, où chevelure et pilosité se mêlent, a trouvé des échos dans les représentations iconographiques, et cette ambiguïté a parfois éloigné les représentations de Marie l'Égyptienne du portrait hideux en noir et blanc que nous venons de voir, pour l'associer réellement à l'iconographie de cette femme sauvage. Par exemple, l'enluminure du folio 287 du manuscrit de la British Library, Thompson Yates 3 (vers 1440-1450), présente Marie l'Égyptienne avec une réelle fourrure à la manière d'un animal.



Croquis reproduisant l'enluminure de *Zosimas offrant un manteau à sainte Marie l'Égyptienne*, 1440-1550, peinture sur parchemin, Londres : British Library, ms. Yates Thompson 3, f.287. © Fanny Couchat

Ses poils et ses cheveux sont bien distincts, et sa pilosité s'arrête aux pieds, aux poignets et au niveau du col, à la façon des images de femmes sauvages. La couleur dorée ne renvoie pas l'idée du portrait en noire et blanc de l'ermite, mais la rapproche de la tradition enluminée des femmes sauvages qui représente volontiers les femmes sauvages avec un pelage s'approchant du blond, surtout lorsqu'elles sont associées à de nobles armoiries.



Détail d'une enluminure de *femmes sauvages tenant des armoiries*, XV^e siècle, peinture sur parchemin, ms. fr. 1437, Paris : BnF, f. 95v. Source gallica.bnf.fr / BnF

Ainsi, chevelure et pilosité, sur cette image sont associées à l'auréole qui rend visible sa sainteté, ce qui laisse transparaître l'idée du trésor qu'évoquait l'auteur de la version T. Finalement sur cette image, le poil participe, aux côtés de la chevelure, à créer une image sublimée de Marie l'Égyptienne

Autre image intéressante : la statue de Marie l'Égyptienne de la Sainte-Chapelle de Châteaudun datant du également XV^e siècle.



Marie l'Égyptienne tenant trois pains, deuxième moitié du XV^e siècle, croquis de la sculpture sur pierre de la Sainte Chapelle de Châteaudun. © Fanny Couchat

Sur cette statue, c'est sa chevelure qui la recouvre, et non plus une fourrure distincte. Cependant, la façon dont les cheveux ondulent et commencent à faire des boucles suggère tout de même légèrement cette même fourrure cachée sous les cheveux. Par ailleurs, on peine à distinguer la crinière du lion des longs cheveux de la sainte qui semblent se prolonger en dessous de ses pieds car l'artiste a utilisé les mêmes volumes et les mêmes

courbes pour les deux. « Crin » pouvant désigner autant le cheveu que le poil animal, peut-être que le sculpteur a voulu jouer de cette ambiguïté pour évoquer l'image d'une sainte proche de l'animal par sa chevelure à la limite d'une crinière, sans pour autant choisir l'image de la sauvage. Si son visage apparaît plus creusé, elle n'affiche toujours pas de rides ou d'autres signes de vieillesse sur son haut front.

La légende de Marie l'Égyptienne telle qu'écrite dans la version T illustre le renversement du système que nous avons étudié avec les portraits opposant la mauvaise velue à la belle dame vertueuse sans un poil de travers. Le portrait progressif, toujours centré autour de la chevelure et de la couleur dominante blanche, instaure un changement pas à pas de la beauté symbole de luxure à la laideur symbole de rédemption. Le corps repoussant de la sainte est en réalité l'image même de la beauté de son âme et la marque de son repentir. La chevelure, de plus en plus longue et blanche, accompagne ce mouvement ; en couvrant entièrement le corps de la sainte, elle redouble la première couche pileuse qui s'est constituée avec le temps pour protéger la peau des intempéries, et la transforme en une sainte sauvage. La culture iconographique n'a que peu retenu la couleur des cheveux blancs⁶³, pourtant évoqués dans au moins cinq des versions publiées dans notre édition de référence⁶⁴, dont trois des plus répandues⁶⁵. L'image qui s'est imposée majoritairement est celle d'une sainte chevelue, parfois velue, mais toujours belle et bien souvent sans rides. Sur certaines images on ne distingue pas du tout le passage du temps sur le corps de la sainte, et Marie peut parfois être représenté comme une jeune femme blonde, correspondant à l'image de la blonde au haut front, malgré sa longue chevelure attestant de ses quarante-sept ans dans le désert.

La chevelure de Marie l'Égyptienne est le symbole de sa rédemption. Elle étend sa valeur positive au poil qui n'est pas un obstacle à sa beauté, mais on parlera plus aisément d'une beauté chevelue que velue, au moins dans la tradition textuelle. Les interprétations iconographiques se sont plus ou moins emparé du motif du poil et de la chevelure pour la rapprocher d'une femme sauvage ou évoquer sa part animale tout en conservant la figure d'une belle femme, que le poil peut même parfois contribuer à sublimer.

⁶³ POUVREAU, *op. cit.*, p. 240-247. Les images comprises dans le corpus du chercheur ne présentent que très peu Marie l'Égyptienne avec les cheveux blancs.

⁶⁴ La chevelure blanche est mentionnée dans les versions T, X, V, N et O.

⁶⁵ DEMBOWSKI, *op. cit.*, p. 16-21

La femme sauvage que nous mentionnions au départ est peut-être plus un modèle de beauté velue plus affirmé ayant émergé dans la culture iconographique uniquement. Florent Pouvreau dans sa thèse s'est intéressé à l'évolution des images du corps sauvage, féminin, masculin ou infantile. Il a observé l'apparition d'une nouvelle iconographie au cours du XIV^e et du XV^e siècle qui témoigne d'une domestication progressive du sauvage ayant abouti à l'émergence de sauvages courtoises⁶⁶ et belles, opposées aux sauvages réellement dangereux des siècles précédents. Puisque le sujet a largement été couvert, nous laissons au lecteur le plaisir de lire le travail du chercheur pour en savoir plus, mais nous soulignons le parallèle avec notre cas d'étude puisque de nouveau, la femme belle et velue doit d'abord sortir des limites de la société pour ensuite incarner un modèle qui semble inaccessible pour le commun des mortels, et qu'il est probable que la valeur positive des saintes sauvages ait eu une influence sur les simples sauvages.

⁶⁶ POUVREAU, *op. cit.*, p. 23-174

Conclusion

La pilosité ordinaire n'est finalement pas si normalisée puisque les femmes s'épilent, pour des raisons esthétiques ou d'hygiène. Même si l'on ne peut statuer sur le taux de femmes s'épilant ou se rasant au Moyen Âge, on peut tout de même se dire que cela concernait toutes les strates de la société. Il devient alors difficile de penser que l'imaginaire médiéval acceptait les poils sous toutes leurs formes. En prenant cela en considération, il n'est pas surprenant de voir que les canons du laid et du beau utilisent le poil comme un moyen de signaler une femme négligée, monstrueuse et repoussante, dès lors qu'il n'est pas situé à un endroit convenable ou que son aspect ne correspond pas aux attentes du lecteur (blond, discret...). La chevelure prend en parallèle la même fonction lorsqu'elle ressemble au poil par la couleur, ou par son manque d'organisation (chevelure échevelée, mal coiffée...). On peut sous cet angle placer les cheveux et les poils au même niveau quant à la signification qu'ils ont dans les portraits médiévaux. Pour autant, le discours n'est pas univoque et dans certains cas, on pense ici à Marie l'Égyptienne, le système d'opposition présenté dans les portraits, peut être renversé pour symboliser une supériorité de la beauté de l'âme sur la beauté physique.

Les critères physiques que nous avons pu dégager (couleur, texture, zone) à propos des cheveux et des poils vont maintenant pouvoir nous servir à aborder la question de la marginalité sociale des femmes qui présentent une pilosité ou une chevelure similaire aux traits dépréciés que nous avons vus.

DEUXIÈME PARTIE : féminité et marginalité

Introduction

Les canons du beau et du laid renvoient une image de la féminité idéale qui correspond à des normes de beauté assez strictes. Cela laisse supposer qu'il existe une marginalisation des femmes hors de ces normes, qui sur un ou plusieurs aspects n'y correspondent pas. Dans la mesure où nous considérons que la littérature est un espace reflétant l'imaginaire médiéval, quelle place celui-ci laisse-t-il aux marginales qui s'écartent de la notion de beauté ?

Il s'agira dans cette seconde partie de regarder plusieurs catégories de femmes dont la pilosité ou la chevelure marquent une non-appartenance au type du beau et une certaine marginalité à la fois esthétique mais avant tout sociale. La littérature du Moyen Âge est friande de ce type de femmes puisqu'il permet aux auteurs de calquer dessus un registre critique, comique et satirique, parfois violent. Cependant, d'autres registres, notamment le médical, qui ne cherchent aucunement à susciter des émotions chez le lecteur, abordent ces femmes d'un point de vue plus neutre, et on trouvera peut-être quelques pistes de réhabilitation pour les marginales.

Nous avons séparé notre corpus en trois catégories : les femmes en âge de procréer, qui ne sont pas hors du commun mais dont la pilosité mal placée les fait sortir de la norme, les vieilles, dont l'âge représente un facteur d'exclusion social fort, et les viriles, dont l'âge importe peu mais qui, par leur comportement, acquièrent des signes capillaires et pileux hors normes. Nous regardons comment une femme ayant du poil au menton peut espérer se sentir femme (en tant que mère ou amante), comment la chevelure et la pilosité de la vieille trahissent souvent, mais pas uniquement, une déchéance sociale irrémédiable, et comment les poils et les cheveux de la virile symbolisent les frontières du genre et parfois une forme de monstruosité.

Chapitre 4 : Être velue, être femme

« J'pris un homard sauce tomates

Il avait du poil au pattes,

Félicie aussi ! »

Fernandel

Nous l'avons vu, à moins d'être sainte ou sauvage, la femme velue est dans la littérature du Moyen Âge synonyme de laideur. La poilue fait peur, repousse et menace. Les portraits hideux brossés dans les romans courtois ou dans les ballades d'Eustache Deschamps ne sont jamais ceux de la femme aimée, de la femme qu'on tente de sauver à tout prix, ou ceux d'une mère aimante et respectable. Il semble difficile pour l'affreuse d'« être femme », c'est-à-dire d'occuper une fonction sociale d'amante (voire d'épouse) ou de parent. Mais cette supposition se vérifie-t-elle toujours ? Existe-t-il une potentialité pour une femme à la pilosité hors norme de s'accomplir dans un rôle maternel ou amoureux ? Pour y répondre, nous avons cherché des textes parlant d'amour et de poils. Sans grande surprise, le maigre corpus que nous avons réuni tient en trois textes, tous issus du même type de littérature, les sottises chansons. Comme l'indique leur nom, ces textes sont destinés à faire rire et sont en réalité des lais parodiques reprenant les outils et les images des *cansos* des troubadours et trouvères courtois, pour se moquer de femmes que les auteurs n'ont pas jugées dignes d'être aimées. Nous présenterons dans un premier temps ce corpus pour regarder si l'inversion parodique exclut totalement la femme velue des joies de l'amour. La maternité sera l'objet de la seconde partie de notre étude. Il ne faut pas chercher longtemps pour se rendre compte que, durant la période médiévale, la pilosité masculine est symbole de fertilité : plus la barbe est fournie, plus l'homme est fertile. Ce constat se retrouve également validé lorsqu'il concerne la femme, au moins chez Hildegarde de Bingen et la partie de son œuvre sur les tempéraments féminins nous sera utile pour apporter des éléments de réponse à notre interrogation initiale.

Pilosité et séduction

Les sottes chansons constituent une toute petite part du corpus poétique des trouvères du XIV^e siècle¹. Jusqu'à présent seuls deux manuscrits contenant ces textes ont été retrouvés : le manuscrit BnF fr. 24432 et le Bodleian Douce 308. Les trois textes que nous allons étudier sont tous issus du second. Nous nous basons sur l'édition d'Eglal Doss-Quinby, Marie-Geneviève Grossel et Samuel Rosenberg pour la numérotation et la traduction². Dans ce livre, les sottes chansons qui nous intéressent sont les numéros 4 (239b.v.-239c.r.), 18 (f.241v.) et 19 (f.241v. - 242r.)³. Elles n'ont pas de titre et nous n'avons aucune trace des auteurs, mais toutes parlent d'une femme dont ils seraient tombés amoureux et qui a du poil sur le corps ou le visage. Nous employons consciemment le conditionnel car le genre même des sottes chansons laissent entendre que ce n'est qu'une plaisanterie faite par l'auteur qui se moque en réalité de ces femmes⁴.

Les textes sont traversés par le champ lexical de l'amour, de la maladie et de la folie, reprenant ainsi les codes du leitmotiv amoureux de la littérature courtoise. Dans la chanson 4, l'auteur est touché par la « bone amor » (1.2), il « ain » (1.3) « d'amors » (1.8) mais cela « sans raison » (1.2), ce qui lui provoque des « frixon » (1.4) à tel point qu'il en perd presque « lou cuer de [s]on talon » (1.5). On voit apparaître d'autres symptômes, ses poils sont « hereciés » (1.8), et la vue de son aimée le « destrent » (3.6). Dans la chanson 18 l'auteur emploie les mêmes mots puisqu'il « ain sans raison » (1.8) une dame, qui lui « esclaire » (2.1) le cœur, mais le thème de la maladie est absent autrement que par la folie⁵. Dans la chanson 19, l'écrivain est frappé d'un « estrainge amor » (1.3) qui le fait

¹ Sur la postérité du genre, lire DOSS-QUINBY, Eglal, Marie-Geneviève GROSSEL, N. Samuel ROSENBERG (éd.), « *Sottes chansons contre amours* » : *parodie et burlesque au Moyen Âge*, Paris : Honoré Champion, 2010. Les éditeurs mettent en évidence l'apparition des sottes ballades, genre ouvertement emprunté aux sottes chansons. Nous signalons au lecteur que nous avons croisé l'une d'entre-elles lors de notre étude sur les portraits (p. 32), composée par Eustache Deschamps.

² *Ibid.*

³ Les trois chansons sont en annexe 11.

⁴ Pour une étude sur la mise en scène comique des sottes chansons, se rapporter à :

DOSS-QUINBY, GROSSEL, ROSENBERG. *op. cit.*,

GROSSEL Marie-Geneviève, « Por la biauteit dont vo cors est torchiés... L'inversion esthétique dans les Sottes-Chansons », *Le beau et le laid au Moyen Âge, Senefiance* 43, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2000, p. 213-28. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4028ss>

MÉNARD Philippe, « Les sottes chansons, une satire de l'amour courtois? », *Cecco angiolieri e la poesia satirica medievale, Actes du colloque international (2002) Atti del convegno internazionale (2002)*, Florence : Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 13-30.

⁵ Le poème commence par les vers suivants : « El tans ke hernus reparie ; Devant la maxon, ; Ke pellerins saint Akaire ; Sont plus en saison, ; Adonkes chanson ; A mon pooir vanrai faire ». Les éditeurs rappellent que les fous sont plus

aimer une femme à tel point que cela lui « poise » (1.4). En sus, les textes mentionnent une dame qui, si l'on occulte les éléments de descriptions monstrueuses, peut presque paraître plutôt jolie puisque c'est tantôt une « belle blonde » (18, 2.7) et une « dame de renon ; De si joli essemplaire » (18, 3.5-3.6), tantôt une « noble dame cortoise » (19, 1.6) au « bel vis » (19, 5.8) ou encore une femme « plaixans au regarder » (4, 2.5) avec un « gente fason » (4, 3.5). Jusque-là, rien de bien surprenant pour des poèmes d'amour qui établissent un cadre commun qui a déjà fait ses preuves dans l'ensemble de la littérature d'époque. Mais c'est ce même cadre qui rend d'autant plus comique l'insertion de tout un lexique paradoxal de la laideur qui brise en mille morceaux l'image idéale des femmes aimées. En réalité la dame est « borgne » (4, 1.7), « blanche comme charbon » (4, 1.7), elle « poc point plus ke chardon » (4, 2.7) et rit comme un « lou enraigiés » (4, 4.6), ou bien elle a un « vaillant cors velu » (19, 4.1), « escaillant comme roche » (19, 4.2), ou elle fréquente aussi le barbier « Et ier me dist on ; Ou je fis ma barbe faire ; Ke li belle blonde vaire* ; Ait tanre mousson. [...]; Con de vos velu viaire ; Ai furni cest novel son. » (18, 2.5 - 2.8, 3.7-3.8). La femme aimée de la sottise chanson est associée soit à une horrible femme velue, dont on s'amuse en utilisant des comparaisons antithétiques – faisant d'elle une créature hybride, mélange composite d'éléments minéraux, végétaux ou animaux – soit à une anecdote surprenante qui attribue une pratique masculine à la dame.

Ces affreuses amantes, malgré la redondance du champ lexical de l'amour, ne suscitent pas de sentiments de cette sorte, bien au contraire. On observe une seconde inversion qui concerne alors les émotions des auteurs. Ils sont partagés entre la peur qui fait frissonner, la perte de la joie « je ne puis estre liés » (4, 1.6), la colère « Nuns ne la voit ki n'an soit correciés. » (4, 2.6) ou la violence « j'awan d'une boisse ; Li bati tant son senestre coustei ; C'ains puis en volt maingier fors pain tostei. » (19, 2.7-2.9). Ces hommes n'ont rien d'enviable et dans le chant 19, l'auteur suggère que s'il bat la femme qu'il aime, il est aussi la cible des coups de celle-ci qui enrage dès qu'il tente de s'éloigner de son corps piquant : « Ensus de li me trais plus d'une toisse ; Elle saut sus, adont comance noise ; La sont chavous esraigié et tirei ; Tant k'il n'est nuns qui n'an preïst pitiei. » (19,

nomrbeux par temps de canicule puisque la chaleur est un facteur de folie. L'auteur du poème joue à brouiller les limites entre la folie malade et la folie amoureuse, ce qui lui permet d'évoquer les canons courtois tout en insérant une originalité comique dans son œuvre.

4.6-4.9). On comprend alors mieux pourquoi l'homme du chant 4 ne serait pas si fâché de se retrouver aux fers, « Je vorroie estre outremeir enfergiés » (3.3), et pourquoi celui du chant 19 éprouve une fausse jalousie qu'il exprime également par une atténuation ironique puisqu'il serait presque prêt à mourir pour elle « Je m'ocirai a deus mains d'un festu » (5.2). L'éloignement et la tromperie sont donc préférables à leur laideur. Certes les poils de ces dames ne sont pas l'unique cause des maux de ces hommes, mais il est certain qu'ils contribuent à les rendre peu aimables en ôtant la joie de vivre de ceux qui les regardent. La chanson 18 n'est peut-être pas aussi catégorique. Pour développer cela, il nous faut d'abord faire un petit détour lexical. Regardons d'abord le texte et la traduction proposé dans l'édition de référence :

Et ier me dist on
ou je fis ma barbe faire
Ke li belle blonde vaire
Ait tanre mousson.
Dont serai ceu bone paire
De nous sans parson,
Car je sai les vaiches traies,
Can boillis sont li matons, (2.7-3.4)

Et hier on m'a dit
chez le barbier
Que la belle blonde capricieuse
a du poil doux [au menton]
Ainsi cela fera de nous
un bon couple uni
car je sais traire les vaches
une fois le lait caillé.

À notre sens, la traduction comprend des erreurs et ne rend pas compte d'un jeu de mot peu compréhensible de nos jours, mais qui donne tout son sens à l'évocation de la vache. Premièrement, nous n'avons trouvé nul part que le mot « vaire » pouvait signifier capricieuse, et l'on tombe assez rapidement sur « toison » dans le DMF (associé à la forme « viaure » ou « viaire »). Ce n'est donc pas « la belle blonde capricieuse », mais la « belle toison blonde » qu'on traduira plus joliment par « la belle à la blonde toison ». Ensuite, il nous semble qu'il serait préférable de traduire « ait » par un conditionnel, « aurait », qui s'accorde mieux avec l'idée de rumeur que le texte expose. De plus le mot « mousson » renvoie dans le DMF à la « Quantité de lait qu'on trait en une fois », et on désigne les vaches laitières par « vaches à mousson » (DMF). Une traduction littérale serait alors « la belle à la blonde toison a une tendre quantité de lait ». Bien étrange nous en convenons. Nous pensons alors que « mousson » serait ici réduit au sens de quantité (d'une récolte) qui semble plus approprié et à sa lecture et que le lecteur médiéval aura sûrement déjà

saisi comme référence au lait et qui permet ensuite la métaphore sur le lait caillé⁶. Nous soulignons en outre que la traduction omet l'insistance sur le lait passé car le « maton » désigne *per se* le lait caillé, mais le participe « boillis » rajoute l'idée d'une cuisson supplémentaire qui produit la même finalité. Nous proposons alors la traduction suivante :

Et hier on m'a dit
chez le barbier
Que la belle à la blonde toison
aurait une tendre récolte.
Ainsi cela fera de nous
un bon couple uni
car je sais traire les vaches
une fois le lait caillé bouilli.

On peut maintenant remarquer que la femme de cette sotte-chanson est avant tout désignée par sa pilosité par métonymie. La couleur or n'évoque que des images positives comme Iseult la Blonde, ici cela se rapporte à son « vaire ». Jusqu'au XV^e siècle, ce mot est employé uniquement pour désigner un pelage de bouc ou de mouton et *in extenso* pour nommer la toison d'or de Jason (DMF) et il est certain que le « blonde vaire » aurait résonné dans l'esprit du lecteur comme une tournure parodique rappelant la fourrure dorée du mouton. Ce jeu de mot prend un sens encore plus comique si l'on considère que « tanre », qui suggère certes l'idée de quelque chose de doux, peut aussi prendre le sens quantitatif de « légère » puisque dans le DMF on trouve au moins une attestation de ce sens pour une « légère faim ». Si on choisit de comprendre « tanre » comme cela, la phrase devient antithétique puisqu'on aurait un « vaire » rappelant une toison fournie mais en petite quantité. On souligne aussi l'aspect comique (mais assez dévalorisante) de la combinaison mouton/vache faite par l'auteur qui se borne à comparer la femme à un animal d'élevage. Cela dit, reste à comprendre ce que l'auteur veut dire à travers l'étrange comparaison avec la vache et le lait caillé. Il est difficile de proposer une interprétation satisfaisante puisque cette formulation humoristique n'est rattachée à aucun proverbe

⁶ Dans le lexique compris dans ARNAUD Leonard E., « The Sottes Chansons in MS. Douce 308 of the Bodleian Library at Oxford. », *Speculum* 19, no. 1, 1944, p. 68-88, l'auteur donne « erotic » pour « mousson », sans fournir un sens précis. On se demande alors s'il ne pensait pas aux poils pubiens puisque comme nous l'avons vu, les barbiers peuvent aussi s'occuper des zones intimes. Cependant, les derniers vers du texte « Con vos velu viaire ; ai furni cest novel son », laissent entendre que c'est bien de la barbe au menton de la femme que l'auteur parle.

connu et que son sens est très obscur pour un lecteur contemporain. On pourrait voir ici une façon de signifier que l'amant sait se satisfaire d'une femme, même si elle n'est pas parfaite, ou qu'il s'en contentera car il n'est pas doué avec les femmes comme avec les vaches puisqu'il attend que le lait soit passé pour le traire⁷. On ne peut trancher pour aucune de ces propositions, et il est probable que l'on ne saisira jamais la réelle signification de ce passage, mais on peut tout de même en conclure que l'auteur ne fait pas du poil au menton un motif d'exclusion de l'amante mais seulement une anecdote mettant en avant un couple risible.

Le poil apparaît comme un des traits rebutant des femmes moquées par certaines des sottises chansons. Le ton des poèmes qui s'amuse du poil sur le corps ou le visage de celle-ci pousse à croire que la velue ordinaire ne peut que difficilement trouver les joies de l'amour. Pour autant il nous faut nuancer ce propos puisque le texte 18, hautement misogyne, mais pas entièrement catégorique, se clôture sur une métaphore (tirant sur le proverbe populaire) indiquant qu'un homme peut s'accommoder d'une femme avec du poil au menton.

⁷ L'image du lait périmé peut faire penser à une vieille femme qui ne produirait plus de lait viable et qui commencerait alors à avoir du poil au menton. Cependant, la blondeur des cheveux laisse entendre que celle-ci n'a pas encore de cheveux blancs, au contraire. Nous excluons donc cette interprétation.

Pilosité et maternité

Le poil au menton n'est pas, *a priori*, un atout pour une femme cherchant un amant ou un mari. Cependant, Hildegarde de Bingen, dans son traité médical *Les Causes et les remèdes*, écrit en latin au XII^e siècle, nous raconte tout l'inverse⁸. Lorsqu'elle présente les quatre tempéraments féminins, la flegmatique, qui en raison de sa composition peut avoir quelques poils, arrive en deuxième position sur le classement des bons partis si l'on veut se choisir une épouse apte à porter une descendance.

Les théories humorales, étudiées à la fois dans les traités de physiognomonie et les traités médicaux comme les régimes du corps, sont la base de la médecine médiévale⁹. Chaque personne concentre en elle plus ou moins de certaines humeurs (le sang, la bile jaune, la flegme et la bile noire) liées chacune à un élément (terre, eau, air et feu) et ses qualités dominantes (froid et sec, chaud et humide, froid et sec, froid et humide)¹⁰. Hildegarde de Bingen s'appuie également sur ces théories qu'elle considère comme fondamentales pour expliquer les comportements humains tels que les besoins sexuels ou leurs qualités, dont la fertilité¹¹. La nonne perpétue le classement selon quatre catégories de tempéraments : les sanguins, les flegmatiques, les colériques et les mélancoliques mais propose une distinction entre les femmes et les hommes. Dans l'ouvrage, les tempéraments des hommes sont situés avant et séparés de ceux des femmes par les parties sur la conception et le plaisir, les cycles de la lune et les cycles humains, et les saisons et les travaux¹². Laurence Moulinier-Brogi le rappelle, la typologie double et genrée proposée par Hildegarde de Bingen est unique en son genre : « par l'accent mis

⁸ HILDEGARDE DE BINGEN, *Les Causes et les remèdes*, Pierre MONAT (trad.). Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 1997. Pour une biographie d'Hildegarde de Bingen, se référer à PERNOUD Régine, *Hildegarde de Bingen, Conscience inspirée du XII^e siècle*, Paris : Librairie générale française, 1995.

Pour une étude plus large de l'œuvre de la nonne, se rapporter à MOULINIER Laurence, *Le Manuscrit perdu à Strasbourg. Enquête sur l'œuvre scientifique de Hildegarde*, Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1995.

⁹ Nous pensons ici au *Régime du corps* d'Aldebrandin de Sienne, au *Liber physiognomie* de Michel Scot, au *Secret des secrets*, du pseudo-Aristote (LORÉE Denis, « Édition commentée du *Secret des secrets* du Pseudo-Aristote », thèse de Littérature sous la direction de Denis Hüe, Rennes 2, 2012), ou encore au *Liber de conservanda sanitate* de Jean de Tolède (il n'existe pas d'édition moderne).

Pour une étude approfondie sur les régimes de santé, nous renvoyons à ZIEGLER Joseph, « Médecine et physiognomonie du XIV^e au début du XVI^e siècle », *Médiévales* [en ligne] 46, 2004, p.89-108, <https://doi.org/10.4000/medievales.805>, ou à NICOUUD Marilyn, *Les régimes de santé au Moyen Âge : naissance et diffusion d'une écriture médicale, XIII^e-XV^e siècle*, Rome : École Française de Rome, 2007.

¹⁰ LORCIN Marie-Thérèse, « Vieillesse et vieillissement vus par les médecins du Moyen Âge. », *Bulletin du Centre d'histoire économique et sociale de la région lyonnaise* 1984, n° 4, 1984, p. 5-22.

¹¹ MOULINIER Laurence, « Conception et corps féminin selon Hildegarde de Bingen », *Storia delle donne* 1, 2005, p. 139-157.

¹² Les textes concernant les tempéraments féminins et masculin sont en annexe 12.

sur la dimension psycho-sexuelle et par la présentation des hommes et des femmes dans des cadres séparés, cette galerie de portraits reste sans équivalent au Moyen Âge »¹³.

Chacun de ces types fait l'objet d'un paragraphe structuré de façon similaire. Elle décrit d'abord leur chair et leur sang, leur visage, leurs qualités, leur flux menstruel, leur fécondité et les maladies qu'elles encourent si leur sang n'est pas évacué ou que leur flux s'arrête, ou si elles sont ou non en présence d'hommes (qui les aident à évacuer leurs menstrues et remplissent leur besoin d'enfanter). La catégorie qui nous intéresse le plus est celle des flegmatiques. Celles-ci ont des grosses veines, un sang sain et blanc qui contient cependant un peu de poison. Elles ont le visage sévère et noir et une « âme virile » (p. 108), un flux modéré et une fécondité très élevée. Leur nature attire les hommes, et si elles ne souffrent pas trop d'être éloignées d'eux, cela les rend tout de même « pénibles de caractère » (p. 109). Au contraire, dans leur proximité immédiate, elles deviennent « excessives et débordantes dans le plaisir » (p. 109) à la manière de ceux-ci. Si leur sang est comprimé, elles risquent la folie frénétique ou encore des ulcères. On l'aura remarqué, leur description les rapproche du sexe opposé par leurs qualités et leur comportement, mais aussi par leurs barbes ! Car qui dit virilité dit poil au menton selon Hildegarde. Ce côté masculin dû à leur tempérament est en réalité ce qui les rend fortes, solides, fertiles. Les femmes issues d'autres tempéraments ne sont pas incapables d'enfanter, mais la sanguine, qui apparaît comme le meilleur parti si l'on ne tient compte que de ses qualités, ne mettra pas au monde beaucoup d'enfants, et la colérique sera certes très féconde mais aura du mal à se trouver un mari puisqu'elle fait fuir les hommes. La mélancolique pour sa part est stérile et seul un homme sanguin pourra, éventuellement, lui faire enfanter un enfant unique, à un âge avancé. La part de masculinité des flegmatiques leur rend plus aisé d'enfanter à répétition, laissant alors supposer que la barbe, qui chez l'homme traduit une fertilité certaine, est également chez quelques femmes la marque de leur capacité à mettre au monde. La combinaison de l'attraction et de la fécondité fait des flegmatiques un bon parti si l'on prend pour critère l'aptitude à procréer, malgré une laideur toujours sous-entendue par la mention du visage « noir ».

¹³ MOULINIER, art. cit., p. 143

Il n'est pas inintéressant de se pencher du côté des hommes pour voir que cette démonstration s'effectue avec un système de paires qui se complètent ou s'opposent. Pour les tempéraments masculins, Hildegarde de Bingen ajoute un passage sur les testicules, car elles sont régies par un système lié aux éléments de l'air et du feu qui conditionnent leurs comportements. Ainsi, les organes des sanguins sont « venteux » (p. 92), ce qui calme le feu « igné » (p. 92) qui provoque des ardeurs sexuelles incontrôlables. En addition, la nonne insère à la fin de chaque catégorie un passage informant le lecteur sur le caractère moral et physique de la descendance engendrée par chacun des tempéraments. Pour le reste on retrouve la description physique de la chair, du sang, du visage, des qualités, de la capacité à féconder, de l'attraction vers les femmes et ses conséquences, ce qui permet de faire ressortir des similitudes ou des distinctions évidentes entre les tempéraments féminins ou masculins. La flegmatique trouve son contraire chez le flegmatique, privé de barbe. Ainsi, le flegmatique a le visage d'une femme, au teint éteint, il est impuissant car il ne vit que pour un amour chaste, il est stérile et n'a pas de barbe, ou très peu. Ce qui est en trop chez la femme est en moins chez l'homme, et le même problème humoral (un tempérament de nature froide mais un peu trop chaud, ou un tempérament de nature froide mais sans aucune chaleur) explique d'une part l'aspect physique atypique de ces hommes et femmes, d'autre part leur stérilité ou fécondité. La démonstration, grâce à ce double modèle, est efficace : du côté de la barbe se trouve la toute-puissance... sexuelle et maternelle.

Ces extraits de l'immense œuvre d'Hildegarde de Bingen nous prouvent bien que la femme velue, ici barbue, n'est pas écartée de la maternité qui est un pôle majeur de la vie sociale féminine au Moyen Âge. Le regard dépréciatif, comique voire accusateur porté sur les femmes poilues n'est pas généralisé et on peut trouver une sorte de réhabilitation possible de la pilosité excessive au moins d'un point de vue biologique reproducteur. Il est impossible d'écarter l'idée que l'apparition d'un discours plus bienveillant à l'égard du genre féminin n'ait eu lieu que parce qu'Hildegarde était une femme et cela atteste *a minima* que la perception de la pilosité était variable et multiple, selon le genre du texte... ou de son auteur.

Les sottises chansons et l'extrait sur les tempéraments, tiré de *Cause et les remèdes* d'Hildegarde de Bingen, nous renseignent sur l'éventualité pour les velues d'« être femme » en tant qu'amante ou en tant que mère. Les textes parodiques que sont les sottises chansons ne laissent que peu d'espoir pour la poilue qui apparaît surtout comme un objet de raillerie pour le poète qui s'amuse à reprendre les codes littéraires lyriques courtois pour mieux les renverser. Le texte 18 dresse un portrait un peu moins monstrueux de la poilue et laisse entendre, sur un ton toujours comique, qu'un homme peut se contenter d'une femme quelque peu laide, si son seul défaut est d'avoir quelques poils sur le menton. Sans surprise, la femme à barbe n'est jamais la séductrice à laquelle on peut résister, et il ne semble pas qu'elle puisse avoir pléthore de prétendants à sa porte, mais on peut déjà s'étonner et remarquer que ce corpus questionne tout de même l'éventualité qu'on puisse aimer une femme barbue et que celle-ci n'est pas complètement invisible dans le domaine littéraire, alors qu'elle l'est parfois encore aujourd'hui.

Le discours d'Hildegarde de Bingen, issu du registre médical, peut en revanche rassurer la barbue. Son poil au menton n'est que la marque extérieure d'une « âme virile » due à son tempérament flegmatique et sa part de virilité la rend plus forte physiquement pour porter un enfant. En définitif, la villosité féminine est un atout lorsqu'il s'agit de procréer car il est signe de fécondité, tout comme pour l'homme. Ce n'est d'ailleurs pas la seule attestation de femme fertile et velue. Nous avons exclu les femmes sauvages de cette étude car nous souhaitons nous concentrer sur les femmes laides et surtout les femmes ordinaires, mais l'image de la femme sauvage en tant que figure maternelle animale et idéalisée, qui aurait pu faire l'objet d'une étude détaillée (ce qu'a déjà fait Florent Pouvreau), atteste aussi de la façon dont le poil peut être un symbole de fertilité pour les deux genres qui dans la culture iconographique s'illustre par de nombreuses enluminures, gravures et tapisseries de femmes sauvages avec des enfants en bas âge ou allaitantes¹⁴.

¹⁴ Florent Pouvreau a largement couvert le lien entre poil et fertilité des femmes sauvages dans son ouvrage *Du poil et de la bête : iconographie du corps sauvage en Occident à la fin du Moyen Âge, XIII^e-XVI^e siècle*, Paris : Comité des travaux historiques et scientifiques, 2014.

Pour avoir un aperçu de la fréquence des images de femmes sauvages allaitant ou avec enfant, il suffit de parcourir HUSBAND Timothy, *The Wild : Medieval Myth and Symbolism*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1980.

Chapitre 5 : La vieille femme

« On peut cacher ses cheveux blancs mais non sa vieillesse »

Proverbe médiéval (DMF)

Pilosité et chevelure peuvent être, nous l'avons vu, des marques de laideur et par extension, facteurs d'exclusion sociale. La chevelure, lorsqu'elle devient, à partir d'un certain âge, le signe d'une maladie incurable, la vieillesse, se trouve également, au moins en littérature, être un symptôme de la décrépitude et de fait la cause d'une mise au ban de la société. La vieille en littérature est un personnage fréquent, mais rarement positif. Elle est la « losangière », la maquerelle, la mauvaise conseillère qui cherche à abuser des hommes et à pervertir les jeunes filles... Elle est de manière assez générale (mais pas absolue) dépréciée et associée aux méchants et aux marginaux qu'on pointe du doigt pour s'en moquer¹⁵. Leur corps est à l'image de leur rôle, diminué, repoussant et repoussé. De nombreuses études sur les vieilles et leurs corps ont déjà été publiées. Nous pensons ici à la publication du colloque *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*¹⁶, au chapitre portant sur les portraits de la laideur dans *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*¹⁷, à l'article « *C'est d'umaine beauté l'ysse* : les portraits de vieilles femmes dans la littérature médiévale française »¹⁸, à l'étude sur l'allégorie de la vieillesse dans « *La Vieillesse dans le Pèlerinage de vie humaine* »¹⁹, et très récemment, la thèse de Julien Maudoux *La vieille femme dans la littérature du Moyen Âge*²⁰. Concernant le cheveu spécifiquement, Myriam Rolland-Perrin a concentré une partie de sa thèse à l'image de la femme « chenue » en littérature²¹. Ainsi, nous ne nous targuons pas de proposer une étude inédite, tant par les sources que par l'analyse, cependant il nous

¹⁵ Nous signalons qu'Eustache Deschamps ne se lasse pas de les injurier. Nous renvoyons aux textes en annexe.

¹⁶ *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge* [en ligne], *Senefiance* 19, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1987.

<https://doi.org/10.4000/books.pup.3236>

¹⁷ MÉNARD, Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève : Droz, 1969.

¹⁸ FALLEIROS Barbara, « *C'est d'umaine beauté l'ysse* : les portraits de vieilles femmes dans la littérature médiévale française », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 25, 2010, p. 93-104.

¹⁹ LALLOUETTE Anne-Laure, « La vieillesse dans le *Pèlerinage de Vie Humaine* », *Guillaume de Digulleville : les pèlerinages allégoriques* [en ligne], Frédéric DUVAL, Fabienne POMEL (dir.) p. 215-228. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2008. <https://doi.org/10.4000/books.pur.35112>

²⁰ Nous avons contacté l'auteur pour consulter sa thèse, mais il n'a pas souhaité la partager avant sa publication. La soutenance a eu lieu en mars 2022 et le traitement numérique est encore en cours au moment de notre rédaction.

²¹ ROLLAND-PERRIN, Myriam, « Le lexique de la chevelure », *Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge* [en ligne], p. 19-105. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2010. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4303>

paraît intéressant de dresser une synthèse de tous ces travaux en prenant pour biais sélectif l'étude de la chevelure, en mettant en avant le rôle de celle-ci comme un facteur stigmatisant et un objet de discours multiple. Pour ce faire, nous souhaitons commencer par donner un aperçu des personnages que l'on peut qualifier de vieilles sages, puisqu'elles illustrent parfaitement la façon dont même un rôle positif peut être détourné en une image négative, proche de la sorcière. Ensuite nous croiserons le discours médical sur la vieillesse et les cheveux blancs et les échos littéraires qui traduisent une image du regret de la jeunesse et une réduction du rôle social de la vieille.

Vieillesse et sagesse : une échelle de la bonne et de la mauvaise vieille

La vieille femme, si elle n'est pas sainte comme Marie l'Égyptienne, a du mal à trouver une place envieuse dans la littérature qui reflète une exclusion sociale liée à la perte de la féminité avec le temps sur laquelle nous reviendrons. Pour autant, il lui reste un espace qu'elle investit assez facilement : la place de gardienne du savoir. Les hommes sont plus aisément associés à ce rôle de sages que les femmes, mais il n'en reste pas moins vrai qu'elles ne sont pas entièrement écartées de cette position. Seulement, on ne peut pas pour autant se borner à dire qu'elles sont présentées uniquement sous un jour positif lorsqu'elles s'emparent de ce rôle. Nous aimerions montrer que la vieille en tant que mémoire vivante, nourrie d'une vie d'expérience, peut être traitée en littérature de façons diverses et même opposées : la sage femme qui force le respect par sa position et son âge, ou à l'inverse, la femme emplie de connaissances superstitieuses qui s'apparentent à de la sorcellerie. Nous allons dès à présent introduire une compilation de textes qui illustrent ce passage de la sorcière à la sage en montrant comment dedans, la pilosité ou la chevelure indiquent des symboliques différentes.

1. *Perceforest* et le sabbat des vieilles barbues²²

Perceforest – œuvre monumentale écrite par un auteur inconnu autour de 1340 – renferme une scène peu commune et particulièrement grotesque²³. Estonné, l'un des héros de *Perceforest*, est trompé par Zéphyr, un ange déchu qui sert de messager et de lien entre le monde terrien, l'enfer et le monde divin. L'ange emmène le chevalier, sans qu'il s'en rende compte, à un sabbat, puis l'abandonne. Estonné se cache, effrayé, et observe une étrange mise en scène. Il aperçoit des esprits portant sur leurs épaules des vieilles avec une drôle de particularité puisque celles-ci sont barbues. Dans un tumulte digne d'une diablerie théâtrale, le maître de la scène les appelle une par une auprès de lui pour leur attribuer des pouvoirs. Une fois cela fait, il découvre le chevalier caché, et l'oblige soit à embrasser « toutes les vieilles de ceans l'une après l'autre en la bouche » soit à se prendre une « buffe » par chacune d'entre elles. Le chevalier choisit la seconde option, mais avant que la première vieille ne le frappe il lui renvoie un coup la projetant à terre. Le renversement de situation provoque un rire général dans l'assemblée et le maître décide finalement de lui éviter sa peine.

Notre intérêt pour ce texte tient à la description de la première vieille qui reçoit un don du diable. On lit « Par ma foy, dame, vous samblez bien mauvaïse gloute, au viaire que vous avez fronchié et barbu. Et pour ce vous donne congié d'estre sorciere chirurgienne sur toutes maladies et vous donne pouoir de donner a toutes herbes telle vertu qu'il vous plaira ». On le voit, la barbe de la vieille, qui apparaît comme un signe de vieillesse, associée aux rides, inspire au maître l'idée des dons qu'il lui confère. On trouve ici un lien entre vieillesse et connaissance médicale, qui repose sur un raisonnement logique : la barbe et les rides laissent supposer qu'elle est « gloute », débauchée, ce qui selon le texte, la prédispose à posséder le pouvoir de contrôler la médecine, bonne ou mauvaise (rien ne permet de trancher). Vieillesse et barbe deviennent synonymes de savoir, mais cela ne sous-entend absolument pas une sagesse positive, au contraire, car ne l'oublions pas c'est une scène d'enfer. L'auteur ne détaille pas les autres dons que le maître offre aux vieilles, on peut donc penser que la magie des plantes représente suffisamment bien l'idée qu'on se fait de la sorcière à cette époque. De même, les vieilles

²² *Perceforest, Deuxième partie*, Gilles ROUSSINEAU (éd.), t. 1, Genève : Droz, 1999, p. 215-221. Le sabbat est fourni dans l'annexe 13.

²³ Pour une étude approfondie et menée par une spécialiste de *Perceforest* se référer à FERLAMPIN-ACHER, Christine, « Le sabbat de vieilles barbues dans *Perceforest* », *Le Moyen Âge*, 1993, p. 471-504.

sont laides, on le devine bien, mais on ne décrit rien d'autre que les rides de la première et leurs barbes qui apparaissent comme une caractéristique commune efficace pour rappeler leur âge et dresser une image d'horreur telle que le chevalier se refuse à embrasser ne serait-ce qu'une seule d'entre elles.

2. Sibylle dans le *Roman d'Eneas*²⁴

Dans ce livre, écrit vers 1160, qui raconte l'histoire d'Énée après la chute de Troie, le protagoniste éponyme nécessite l'aide de la prêtresse de Cumes pour se rendre en enfer. Il cherche alors « Sibilla la sage prestresse » (v. 2258) qui, lorsqu'il la rencontre, est décrite de la façon suivante :

« Elle seoit devant l'entree,
Toute chanue, eschevellee ;
La face avoit toute palie
Et la char noire et froncie » (v. 2267-2280)

La chevelure nous indique ici deux choses, la première étant sa sagesse, la seconde une certaine touche de folie. On constate ici que « chanue » toujours signe de l'âge, indique avant tout que la Sibylle exerce son rôle d'intermédiaire divin depuis fort longtemps et qu'ainsi, sa longue vie lui a permis de se créer un socle de connaissance suffisant pour que l'auteur la qualifie directement de « sage ». La chevelure rejoint donc ici un emploi d'habitude plus masculin. Le second adjectif, « eschevelee », renvoie à l'image de la folle, que nous avons déjà croisé en abordant le personnage de Mélancolie dans *Le Cœur d'Amour épris*. Sage femme ne veut donc pas dire saine d'esprit, et ici l'auteur mélange l'image de la vieille folle et celle de la femme maîtrisant la science de la divination²⁵.

²⁴ *Eneas, roman du XIII^e*. Jean-Jacques SALVERDA DE GRAVE (éd.), Paris : Honoré Champion, 1985.

²⁵ Ce n'est pas le seul texte dans lequel le discours sur les vieilles peut être double. Nous avons beaucoup apprécié la lecture des *Évangiles des Quenouilles* faite par LAGORGETTE Dominique dans « Tabourets du diable ou crédules innocentes ? Les *Évangiles des Quenouilles* dans la France de l'Inquisition », *Magie et illusion au Moyen Âge, Senefiance* 42, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1999, p. 307-311 <https://doi.org/10.4000/books.pup.3384> À propos de l'auteur, la chercheuse fait l'hypothèse « qu'il s'agit d'un clerc qui vise à réhabiliter les superstitions de village, attaquées de manière démesurée par le clergé régulier, sans toutefois paraître trop indulgent à leur égard. » Pour elle, les vieilles combinent à la fois l'image de la sorcière et de la sage-femme dans une comédie assumée mais finalement pas si satirique qu'on aimerait le croire. Leur portrait ne comprenant pas de mention de la chevelure, nous les avons écartées du corpus principal.

3. Le *Conte du Graal* et la mère du roi Arthur²⁶

Dernier personnage illustrant la variation sur le modèle de la vieille sage, la reine mère d'Arthur. Rien ne spécifie dans le *Conte du Graal* que celle-ci incarne la sagesse. Cependant, son attribut est mentionné par trois fois, aux vers 8107, « il vit les treches blanches », 8207, « la roine as blanches treches » et 8726, « la roine kenue ». On est face à un personnage de haut rang qui ne joue pas le rôle d'ennemi, bien au contraire, et dont l'attribut physique unique est la chevelure tressée, évoquant une coiffure d'une belle femme. Ici on peut alors supposer sa chevelure reste le symbole d'une certaine beauté malgré l'âge, et d'une noble femme, sage, et à qui l'on doit le respect subsidiaire à cette qualité et à la fonction de pouvoir qu'elle exerce²⁷.

On observe clairement une échelle de valeur sur laquelle toutes les vieilles ne sont pas égales. Elles sont parfois représentées comme des sorcières, comme des folles ou comme des vieilles. Cependant leur traitement est inégal et la reine aux blanches tresses est à peine mentionnée, tandis que les vieilles du sabbat sont largement employées pour créer un épisode merveilleusement comique. Même dans ce qui pourrait être un rôle positif, la vieille aux cheveux blancs, parfois barbue, est moquée et dépréciée. Mais pourquoi cette mauvaise image prend-elle le dessus ? Il s'agira maintenant de trouver une explication à cette exclusion littéraire qui reflète en réalité une exclusion sociale exprimée déjà dans le discours littéraire de divertissement mais aussi médical.

Vieillesse et maladie : le cheveu comme symptôme de l'âge

La vieillesse est souvent présentée dans le discours médical comme une maladie avec des causes, des symptômes et des traitements préventifs mais non curatifs. Cette

²⁶ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval ou Conte du Graal*, Keith BUSBY (éd.). Tübingen : Niemeyer, 1993.

²⁷ Dans sa thèse, Myriam Rolland-Perrin argumente qu'il existe une distinction de sens entre « chenu » et « blanc ». Selon elle, l'idée de sagesse serait sous-entendue lorsqu'on emploie le premier. Nous ne pouvons que nous opposer à cela. D'une part nos textes ont parfois montré tout le contraire ; d'autre part nous trouvons sa démonstration contestable en ce qu'elle utilise presque uniquement des exemples masculins (à l'exception de la reine chenu) pour appuyer son hypothèse alors que nous sommes persuadée qu'il n'est pas possible de placer au même niveau les représentations de la vieillesse masculine et féminine.

image de la vieille femme assassine et infirme se retrouve dans les allégories de la Vieillesse qui illustre avec une certaine complémentarité le discours médical.

Nous l'avons déjà vu, la constitution des hommes et femmes, leur tempérament et les qualités dominantes qu'ils possèdent varient au cours de la vie selon si une humeur prend plus ou moins le dessus. Les vieillards et vieilles femmes sont associés au tempérament flegmatique, car un déséquilibre se crée avec l'âge et le flegme prend le pas sur les autres humeurs. Ce déséquilibre est déjà en soi une maladie anormale qui comporte nécessairement des conséquences sur le corps et son aspect. Elle entraîne ensuite la multiplication des maladies et des symptômes (cécité, surdité...). Ce mal à une origine naturelle, la volonté divine, qui a créé les hommes comme des êtres éphémères, ce qui l'empêche d'être curable et Marie Thérèse Lorcin le souligne, on déconseille aux vieillards les pèlerinages pour se soigner puisque l'on sait déjà qu'ils seront inefficaces²⁸. On trouve en parallèle un second discours : la vieillesse serait en réalité une punition infligée par Dieu pour les péchés et ainsi ses symptômes seraient une façon de les rendre visibles et de se méfier des personnes âgées²⁹. Parmi les symptômes de la vieillesse on trouve en première place le flétrissement de la peau et l'apparition de cheveux blancs. Une fois que ceux-ci naissent sur le crâne, on ne peut plus rien faire, si ce n'est les cacher. Ainsi les régimes de santé s'appliquent-ils plutôt à prévenir la vieillesse ou à la masquer. Dans le premier cas, les consignes sont assez claires, si la vieillesse est froide, il faut manger des aliments chauds³⁰ ! On évitera donc les cheveux chenus et autres signes trop visibles en mangeant du miel ou du gingembre et en buvant du vin³¹. Dans le second cas, la teinture reste le meilleur moyen de couvrir les dégâts du corps, et on utilisera alors (entre-autre) l' « escorce de nois vers » pour les rendre noirs, des « fleurs de genieste » pour les rendre blonds ou de la « lie de vin seche » pour les rendre roux³².

Le discours sur la vieillesse devient alors accusateur, car se teindre et se farder c'est chercher à corriger l'incorrigible, le corps que Dieu nous a choisi, et donc aller à l'encontre de la volonté du Seigneur. Si on considère en plus que la vieillesse est un signe

²⁸ LORCIN, art. cit., p. 8

²⁹ LALLOUETTE Anne-Laure, *op. cit.*, paragraphe 21

³⁰ LORCIN, art. cit., p. 12

³¹ *Ibid.*

³² ALDEBRANDIN DE SIENNE, éd. cit., p. 87-88.

de péché, la camoufler c'est tenter de tromper les autres. Anne-Laure Lallouette nous dit à ce propos :

« Le recours des femmes âgées aux fards a été constamment désapprouvé par les prédicateurs tout au long du siècle précédent. Étienne de Bourbon, par exemple, rapporte dans le recueil d'*exempla* qu'il rédige au milieu du XIIIe siècle l'anecdote d'une vieille parisienne qui a rajeuni grâce aux artifices de sa toilette et que son mari suit sans la reconnaître. Pour le clerc, cette coquette devrait laisser paraître au grand jour la réalité de son déclin, dans la mesure où l'aspect de son corps révèle son état interne et que sa hideur est proportionnelle à la gravité de ses péchés. »³³.

La femme mérite d'autant plus les discours accusateurs de ce type qu'elle est la fille d'Ève première pécheresse corrompue et trompeuse, ainsi, la vieille cumule ses fardeaux : elle est pécheresse par nature et pécheresse dans les actes (qui l'ont conduite à avoir les stigmates du temps sur les corps, et doublement en les cachant).

En parallèle, les textes allégoriques sont peu rassurants et donnent vie à cette dure image de la vieillesse au travers de figures féminines peu gracieuses physiquement et moralement. Vieillesse, dans *Le Pèlerinage de vie humaine*³⁴ et dans *Le Roman de la Rose*³⁵ incarne la plus vile cruauté, celle de la mort s'approchant un peu plus à chaque minute et c'est pourquoi Marie-Françoise Notz affirme qu'au Moyen Âge « La vieillesse n'existe qu'en détruisant ce qu'elle n'est pas »³⁶, en cherchant à corrompre la jeunesse dans le second livre, ou simplement en attaquant le pauvre pèlerin. Bien entendu, l'allégorie de la vieillesse n'est pas incarnée par un homme, mais par une femme, et Anne-Laure Lallouette dénombre au total dix-huit vieilles parmi les allégories malheureuses d'un vice ou les ennemis du pèlerin en expliquant que la vieille incarne moins la sagesse que les vieux hommes et que « leur physiologie gâtée les rend dangereuses pour les autres », en faisant référence à l'absence de purification par les menstrues venant s'ajouter au dérèglement humoral commun aux deux sexes³⁷. Cette physiologie déteint sur le corps

³³ LALLOUETTE, *op. cit.*, paragraphe 21

³⁴ GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, *Le livre du pèlerin de vie humaine*, 1355, EDWARDS Graham Robert (éd.), MAUPEU Philippe (éd. et trad.), Paris : Librairie générale française, 2015, p. 1221. La description de Vieillesse est fournie dans l'annexe 14.

³⁵ GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, Armand STRUBEL (éd.), Paris : Librairie générale française, 1992, p. 61. La description de Vieillesse est fournie dans l'annexe 15.

³⁶ NOTZ Marie-Françoise, « L'image de la vieillesse dans la poésie médiévale : exclusion fictive et réalité poétique », *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge* [en ligne], *Senefiance* 19, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1969, p. 227-242. <https://doi.org/10.4000/books.pup.3255>

³⁷ LALLOUETTE, *op. cit.*, paragraphe 18

des allégories, et Vieillesse dans le *Pèlerinage* est « La piaucelue, la ridee, ; Celle qui ai le chief chanu ; Et bien souvent de cheveus nu » (v. 13202 - 13204)³⁸. Il y a une double insistance sur la chevelure de Vieillesse, se caractérisant par sa couleur ou son absence, ce qui en fait un signe peut-être plus variable que la peau pendante, mais d'autant plus ravageur qu'il peut prendre différentes formes, allant jusqu'à la pire, celle de la calvitie, qui chez les femmes est une humiliation sans comparaison³⁹. Dans le *Roman de la Rose*, on lit « Mout estoit sa biautez gaste, ; Mout iert laide devenue : ; Toute la teste ere chenu ; Et blanche, com s'el fust florie. » (v. 345-347)⁴⁰. Le texte, par l'emploi du passé composé, rappelle que Vieillesse (malgré le fait que l'on puisse penser aux figures allégoriques comme des images figées) n'a pas toujours été ainsi et que la maladie s'est installée à travers le temps en marquant sur son corps le signe le plus visible, le plus emblématique de l'âge, les cheveux chenus. Ils sont ici la première partie du corps décrite pour illustrer la laideur. L'évocation de la couleur qui est doublée avec deux adjectifs presque similaire crée une fausse accumulation suffisante pour évoquer une disgrâce certaine. Autre marque de vieillesse plus rare, l'auteur mentionne aussi les oreilles que Vieillesse « avoit moussues » (v. 355) : plus on vieillit, plus on voit apparaître une pilosité à des endroits peu gracieux.

Le discours médical, que nous avons résumé ci-dessus, appuyé par la doctrine théologique, ne promet à la vieille femme qu'une issue fatale qu'elle ne peut corriger, au risque d'être dépeinte comme une femme risible, courant après une beauté factice qui s'approche en réalité plus de la laideur. Cette image se confirme à travers les figures allégoriques qui, sans pour autant être apparentées aux textes scientifiques, témoignent

³⁸ On voit ici une ressemblance avec l'allégorie de Fortune qui est « chauve derriere et devant chevelue » (citation tirée de BERTHELOT Anne, « ' Fortune est chauve derriere et devant chevelue' : les variations sur la chevelure féminine dans le contexte du Graal », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *Senefiance* 50, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2004, p. 23-33

<https://doi.org/10.4000/books.pup.4192>

Jean Regnier parle aussi de « fortune la chenu » (JEAN REGNIER, *Les fortunes et adversitez*, Paul LACROIX (éd.), Genève : J. Gay et fils, 1887, p. 42) dans un lai du XV^e siècle. La similitude entre ces deux allégories peut prendre sa source dans l'image du revers de la médaille, on peut être riche et devenir pauvre de même que la coquette devient ridée et affreuse. Il est d'ailleurs probable que la partie chenu ou chauve de Fortune fasse directement référence à la vieillesse.

³⁹ LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen âge : histoire du genre, XIIIe-XIVe siècle*, Paris : Armand Colin, 2013. À la page 38, l'auteur statue qu'une « femme chauve est la risée de son entourage ».

⁴⁰ Sur le personnage de Vieillesse dans le *Roman de la Rose* et le rapport entre âge et séduction, lire HEYWOOD Melinda Marsh, « The Withered Rose : Seduction and the Poetics of Old Age in the *Roman de la Rose* of Guillaume de Lorris », *French forum* 25, n° 1, 2000, p. 5-22.

d'une résonance de ceux-ci dans l'imaginaire médiéval qui a choisi des figures féminines assez méprisables pour représenter cette peur, cette maladie qu'est le vieillissement. La chevelure n'est qu'un détail de ce portrait dépréciatif, mais qui, en étant une des marques les plus visibles sur le corps, se trouve également ramené au rang de symbole de la vieillesse et de la laideur intérieure et extérieure qui l'accompagne.

Vieillesse et société : amour et sexualité

La vieille, malade et s'approchant de la mort, perd alors beaucoup de son rôle social. Premièrement, une vieille n'enfante plus et ne peut plus faire perdurer une lignée contrairement aux hommes. Elle ne peut donc plus remplir sa fonction primaire, mettre au monde. Mais en sus, sa beauté perdue l'éloigne de la possibilité d'entretenir des relations amoureuses. Cette maladie qui dégrade le corps des belles jeunes filles fait naître dans le cœur et sous la plume des hommes un sentiment de regret du temps passé qui laisse entendre qu'elles ne peuvent plus être aimées. L'exemple le plus connu est sûrement « La Belle Heaulmière », nom apocryphe d'un extrait d'une ballade du *Testament* de François Villon⁴¹, qui a déjà eu son lot de commentaires mais que nous ne nous priverons pas de regarder de nouveau à la lumière de ce que nous avons déjà énoncé⁴². La première chose qui nous a frappé à la lecture de ce poème, c'est avant tout la double énonciation. Villon fait dire à une femme qu'elle regrette sa jeunesse d'antan. Nous n'avons pas connaissance de textes d'autrices qui ont fait entendre leur propre pensée à ce sujet, et il est probable qu'elles n'auraient pas été aussi dures quant à l'image renvoyée de leur propre corps. Quoi qu'il en soit le texte est imprégné de la nostalgie de la belle heaulmière qui dit « regretter » (v. 453) le « bon temps » (v. 487) et s'exprime entièrement au passé, affirmant qu'elle ne peut plus séduire : « Tollu m'as la haulte franchise ; Que Beaulté m'avoit ordonné ; Sur clers, marchans et gens d'eglise » (v. 461-463). L'emploi du passé est catégorique, sa beauté ne reviendra pas. Si elle a aimé un homme, celui-ci a disparu, « Or est il mort passé trente ans » (v. 485) et elle n'aura pas de seconde chance, « Et je remains, vieille, chenuë. » (v. 486). La conjonction « et », en associant la mort de l'homme et la vieillesse de la femme, donne l'impression que vieillir

⁴¹ FRANÇOIS VILLON, *Le Testament Villon*, Albert HENRY, Jean RYCHNER (éd.), Genève : Droz, 1974, p. 52-57. Le passage est fourni dans l'annexe 16.

⁴² Nous pensons ici à THOMAS Jacques T-E, « Autour de la Belle Heaulmière : sur quelques vers du testament Villon », *Romania* 133, n° 531-532, 2015, p. 446-469 ou encore à PADILHA PACHECO DA COSTA Daniel. « O amor cortês pelo avesso : François Villon e o debate sobre o *Roman de la rose* », *Caligrama* 19, n° 1, 2014, p. 81-103.

est déjà une mort en soi pour celle-ci, au moins une mort sociale et amoureuse puisqu'elle n'aura connu qu'un seul homme et qu'il est maintenant trop tard, ce qui la pousse à songer au suicide « Qui me tient, qui, que ne me fiere ; Et qu'a ce coup je ne me tue ? » (v. 460). La première évocation de son horrible corps décrit sur pas moins de cinq strophes commence par la mention de la couleur de ses cheveux⁴³. Pour Villon, les cheveux blancs sont le premier signe visible d'une laideur plus cachée, du corps « nue » (v. 488) qu'il développe ensuite (cf. annexe). Ils symbolisent en eux même le regret du temps passé et la déchéance du corps, qui ne s'applique pas qu'à la belle heulmière mais touche également les « povres vieilles soctes » (v. 527) qu'elle côtoie. On remarque l'expression d'une troisième voix, un « nous » qui parle à travers le « je » de la vieille qui « le bon temps regret[ons] » (v. 526) aussi. Villon termine ainsi son poème transposant ses propres regrets sur ceux d'une vieille en élargissant l'issue fatale à toutes les vieilles qui sont désormais exclues du monde puisqu'elles ne se retrouvent qu'entre elles, « entre nous » pour partager leur peine « a crouppetons » (v. 527), près du sol, comme pour signifier la chute sociale et la mise en marge dans un coin réduit et discret.

Les vieilles, ne méritant plus les joies de l'amour, ne peuvent pas non plus espérer avoir une vie sexuelle⁴⁴. La vieille lubrique est d'ailleurs un motif récurrent dans la littérature comique, et on se moque d'elles tout en en faisant un exemple à ne pas suivre⁴⁵. Par ailleurs la décomposition du corps qui s'opère déjà avant la mort touche même les

⁴³ La description faite par Villon (voir annexe) ressemble trait pour trait aux portraits de la laideur que nous avons étudiés, à condition bien sûr que l'on change la couleur des cheveux. En outre, Philippe Ménard (*op. cit.*, p. 529-553) dénombre cinq portraits hideux de vieilles parmi les quarante-six qu'il recense au total, soit environ onze pour cent. Nous pourrions également intervertir la ballade de Villon avec certains poèmes de troubadours du XIII^e siècle prenant pour sujet la *vielha*, dont les descriptions sont du même ordre. Cependant, nous renvoyons plutôt à l'article de GOUIRAN Gérard, « La *Vielha* au pays de Joven », *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge, Senefiance* 19, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1969, p. 89-109 (<https://doi.org/10.4000/books.pup.3245>), qui dresse avec efficacité un panorama du discours des troubadours sur la vieille.

⁴⁴ Les textes sur la vieille ne sont pas tous aussi catégoriques, et il existe quelques exemples de vieilles moins mal aimées. À ce propos, lire LUCE-DUDEMAINE Dominique, « La vieille femme, l'amour et le temps perdu », *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge* [en ligne], *Senefiance* 19, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1969, p. 215-225. <https://doi.org/10.4000/books.pup.3254>

⁴⁵ On pense par exemple au fabliau « La Vieille truande », publié dans le *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, NOOMEN Willem, VAN DEN BOOGAARD Nico, Assen : Van Gorcum, vol. 4, 1983-1996, p. 313-344. [la présente édition sera par la suite appelée NRCF]

Dans cette histoire, une vieille tente de coucher avec un jeune homme qui refuse. Elle le poursuit et exige qu'il lui fasse aussi traverser la rivière, se servant de cela comme prétexte pour être plus près de lui. Il refuse encore et l'échange se transforme en dispute. Lorsqu'un seigneur passe et voit la scène, croyant que le jeune homme a abusé d'elle, il exige qu'il lui paye une somme de dédommagement. Le jeune homme explique la situation, tandis que la vieille fait croire qu'elle est sa mère, et qu'il ne respecte pas comme il le devrait. Le seigneur ordonne au jeune homme de coucher avec elle pour prouver l'inverse. Il ment alors et affirme que c'est bien sa mère. Il doit donc lui faire traverser le pont. De l'autre côté de la rive, pour se débarrasser d'elle, il est obligé de lui donner son manteau et de l'embrasser.

parties les plus intimes des femmes, et le truculent fabliau *Du Moigne*, écrit pendant la première moitié du XIII^e, raille les cons des vieilles, leur ôtant même la possibilité d'un contact masculin sans pour autant qu'il soit amoureux⁴⁶. Ce fabliau raconte l'histoire d'un moine qui traverse un village regorgeant de jeunes pucelles aux fenêtres qui lui font un effet auquel il tente de résister. Il se dirige ensuite vers un marché, mais distrait il tombe de son cheval et se retrouve tout mouillé. Le soir à l'auberge, il repense à sa journée avant de s'endormir, ce qui l'amène à faire un rêve mélangeant les deux anecdotes : il se retrouve sur un marché aux cons dont les acheteurs ne sont que des clercs. Alors qu'il demande expressément un « con* sans hure* », c'est-à-dire sans poil (on imagine bien que le con parfait est épilé), un vendeur essaye de lui vendre un premier con qualifié ainsi : « Ains ne veïstes si lait moustre, ; Si piaucelu ne si hideus ! ; Il avoit les levres ansdeus ; Maigres et plus noires que fer ; Che samble bien li traus d'infer. » (v. 113-117). Si l'on se rappelle notre partie sur les portraits de la laideur, cette description évoquera à notre lecteur aussi bien qu'à celui du Moyen Âge les portraits hideux que nous avons déjà mentionnés, dans lequel les femmes semblaient tout droit sorties de ce fameux trou d'enfer ! Si hideux que le moine refuse de l'acheter et en demande un autre au marchand qui lui en présente alors un « Qui tout le cuir avoit retrait, ; Les os agus et le pel seche, ; Et s'iert tous kenus de vielleche. » (v. 129-131). Le moine le dédaigne et demande le plus beau de l'étalage qui se trouve être le con d'une anglaise vendu pour la modique somme de cent sous et demi. Pour conclure la vente, le moine tope dans la main du marchand, mais il reproduit l'acte de son rêve dans la réalité et heurte un fagot d'épines placé au-dessus du lit. Il se réveille en hurlant et la main en sang. Honteux, il s'en va sans demander son reste⁴⁷.

⁴⁶« Le Moigne », *NRCF*, NOOMEN Willem, VAN DEN BOOGAARD Nico, Assen : Van Gorcum, vol. 10, 1983-1996, p. 265-275. Le texte entier est reproduit dans l'annexe 17.

⁴⁷ Ce texte fait écho au fabliau du *Sohait des Vez*, qui raconte une histoire assez similaire. Cette fois, c'est l'épouse d'un marchand qui, frustrée de ne pas avoir eu de relation charnelle le soir du retour de son mari absent pendant plusieurs mois, rêve d'un marché aux vits. Pour conclure son achat, elle tope également dans la main du marchand, giflant ainsi son mari sans qu'elle s'en rende compte. Pour une comparaison pertinente et complète, nous conseillons l'article de MERCERON Jacques E, « Rêves érotiques : humour, désir et anxiété sexuelle dans les fabliaux *Li Sohait des Vez* et *Le Moigne* », *Le Moyen Âge* 2015, n° 2, 2015, p. 409-431.

Nous faisons remarquer au lecteur que ce motif trouve aussi sa place dans la culture iconographique avec les images d'arbres à cons et d'arbres à vits, dont on trouve au moins une attestation dans un manuscrit du *Roman de la Rose* (lire Johan MATTELAER dans l'article « Strange fruits : l'arbre à phallus », Blog des 400 coups, *Libération* [en ligne], publié le 10/11/2010, https://www.liberation.fr/debats/2011/11/10/strange-fruits-l-arbre-a-phallus_1811907/, consulté le 15/06/2022.

Dans cette image on voit des nonnes attraper des sexes masculins. À côté, on peut lire « Inutile de résister au désir de nature ! Même l'habit monastique ne vous sera d'aucun secours ! Cueillez donc les plaisirs de la vie ! », ce qui semble presque faire un clin d'œil à notre texte et profite du jeu de mot « vit/vie ». C'est également dans un manuscrit contenant le *Roman de la Rose* que se trouve notre fabliau du Moine. Peut-être y a-t-il un lien à creuser entre ce texte et

Il est intéressant de voir que l'auteur insiste sur la couleur pour terminer de montrer que le second con est celui d'une vieille, comme si l'énumération précédant cette proposition n'était pas suffisante pour convaincre le lecteur de l'âge de sa propriétaire. Il demeure que les poils pubiens remplacent ici la chevelure, et la description n'aurait pas été totale sans la mention de la couleur de la vieillesse. D'autre part, le con de vieille n'arrive qu'après le refus d'un premier con monstrueux. On a ainsi l'impression que bien que le moine demande à en voir un plus beau, il tombe en réalité sur un con encore plus horrible que le premier car en plus d'être laid, celui-là a au moins « cent ans » (v. 138). Le texte insinue donc une conclusion sans équivoque, les femmes laides ou vieilles ne sont même pas dignes d'être honorées par un moine qui leur préfère un con « puchiaus, souef et net ; Ausi blanc com un herminet ; A dous pous, a souef alaine ; Et le poil souef comme laine » (v. 145-147). L'auteur oppose la blancheur des poils du con de la vieille à celle, plus noble, du con de jeune fille (dans le second cas, il désigne probablement la peau). En réalité, ce n'est pas tant le poil qui le rebute, mais sa texture, puisque celui qu'il imagine est bien velu ; mais doux avant tout. Finalement, en raison de son aspect et de son toucher, le sexe de la vieille n'a plus aucune valeur, le moine n'en donnerait au marchand qu'à peine « un denier ». Sans même parler de la violence symbolique que représente l'image d'un marché aux cons, on peut tout de même constater que la vieille reçoit un traitement encore plus accablant puisqu'elle est dépréciée sur le plan physique, moral et même marchand⁴⁸.

La vieille n'est plus mère, n'est plus aimée et n'est plus une amante enviable. Son corps est en ruine et n'annonce que le pire, la mort à venir. Son exclusion sociale est reflétée en littérature par des personnages souvent méprisables, disgracieux et comiques, amenant à se méfier de la vieille reconnaissable par la couleur de ses cheveux. Ceux-ci demeurent le marqueur le plus fidèle de l'âge en ce qu'ils ne sont pas cachés par les vêtements, et leur couleur, chenu ou blanche, est utilisée pour susciter à la fois une

les images de sexes détachés du corps ? Nous renvoyons à l'article de MATTELAER, Johan. « The phallus tree : a medieval and renaissance phenomenon ». *The Journal of Sexual Medicine* 2, 2010, p. 846-851.

⁴⁸ Le regard que portent les auteurs médiévaux sur le sexe des vieilles explique peut-être la pratique du maquillage des parties intime (uniquement évoquée en littérature) que Gérard Gouiran (art. cit., paragraphe 17) évoque dans son article. Sans surprise, dans le texte en question, cette coquetterie est condamnée par Dieu qui punit ces femmes par une incontinence urinaire. Quoi que sans autre source, ce fait que l'auteur qualifie avec humour de « préoccupations esthétiques différentes de celles d'aujourd'hui » ne nous paraît pas si étrange si l'on garde à l'esprit les nombreuses pratiques dépilatoires plus farfelues les unes que les autres.

image de laideur sous-jacente, mais aussi un sentiment de nostalgie d'un temps que la femme ne retrouvera jamais.

Les vieilles femmes ont peu de rôles positifs dans la littérature médiévale, et même la figure de la sage femme est parfois moquée et détournée. La chevelure blanche, indiquant d'abord l'âge, identifie aussi la vieille comme une personne sage. Cependant, associée à d'autres adjectifs, elle peut aussi indiquer une forme de folie liée au vieillissement. La vieille sage peut aussi être caractérisée par sa barbe ce qui fera plutôt pencher vers la figure de la sorcière qu'on raille et qu'on rapproche du diable. La pilosité et la chevelure agissent donc comme des indicateurs sur une échelle de valeur de la mauvaise à la bonne vieille dotée d'un savoir lié à son âge.

En réalité, si le personnage de la vieille est tant déprécié, c'est parce que la vieillesse est considérée comme une maladie incurable qu'on incombe parfois aux péchés du vieux ou de la vieille. Additionnant alors le défaut d'être une femme descendante de la première pécheresse à ses propres vices, la vieille porte l'image d'une mauvaise vie que les figures allégoriques de la vieillesse illustrent bien. De cette idée de maladie incurable découle tout une littérature autour du regret du temps passé qui fait apparaître le corps de la femme comme une ruine, vestige d'une beauté qui ne reviendra pas. La vieille ne procréé plus, ne peut plus espérer être aimée et n'est plus envisagée comme une partenaire sexuelle. La chevelure et la pilosité sont la trace sur le corps de cette maladie et symbolisent cette déchéance sociale définitive.

Chapitre 6 : Aux frontières du genre : images de la femme virile

Dans notre large réflexion sur la question de la féminité et de la pilosité, il est dès à présent essentiel de se pencher sur la limite entre féminité, pilosité et masculinité. Dans les *Etymologies*, Isidore de Séville écrivait « The ancients named the beard (*barba*) that which pertains to men (*vir*) and not to women. »⁴⁹. La pilosité faciale apparaît alors comme un caractère uniquement masculin et un critère de distinction des genres. En doublant sa primo définition d'une négative (qui semblait pourtant déjà sous-entendue), il écarte irrévocablement la possibilité qu'une femme soit barbue. On le pressent, le poil aux joues cristallise l'essence même du masculin et incarne pour le théologien la frontière entre hommes et femmes. Il va plus loin qu'Hildegarde de Bingen, qui nous l'avons souligné, distingue une catégorie de femmes à l' « âme virile » avec un duvet au menton mais n'en fait pas des femmes viriles en ce qu'elles ne se comportent pas comme des hommes sur le plan social, et propose une définition du genre par la barbe. Alors, existe-t-il des femmes s'approchant de la limite, des femmes viriles, sans pour autant être barbues ? Peut-on véritablement être femme tout en adoptant des signes physiques et des comportements masculins ? Les quelques mentions de femmes à barbe se trouvent toutes dans des textes à visée encyclopédique ou dans des récits de voyages racontant les merveilles que sont les monstres d'Orient⁵⁰. Mais, si la plupart des textes ne font que les décrire brièvement (en soulignant leur aptitude à la chasse), nous aimerions nous arrêter sur le livre *Les Monstres des Hommes*⁵¹ qui s'arrête plus longuement sur chacun des monstres et s'attache dans le cas des barbues à montrer comment ces femmes sont monstrueuses. Il les oppose aux femmes en armes et crée une distinction entre la bonne et la mauvaise virile dans laquelle la barbe devient l'emblème de la hardiesse masculine et de la dénaturation du féminin⁵². Ensuite, nous continuerons d'interroger le lien entre

⁴⁹ ISIDORE DE SÉVILLE, *The Etymologies of Isidore of Seville*, Stephen BARNEY, Wanda LEWIS, J.A. BEACH (trad.), Cambridge : Cambridge University Press, 2006.

⁵⁰ Nous pensons ici au *Livre des merveilles du monde*, de Jean de Mandeville (édité par Christiane DELUZ, Paris : CNRS éditions, 2000), à *L'image du monde* de Goswin de Metz (édité par Olivier Herbert PRIOR, Paris : Payot, 1913.) ou encore au *Roman d'Alexandre* du pseudo-Callisthène (édité par Gilles BOUNOURE et Blandine SERRET, Paris : Les Belles Lettres, 1992.).

⁵¹ *Les Monstres des hommes*, DITTMAR Pierre-Olivier, PÉREZ-SIMON Maud (éd.), Paris : Honoré Champion, à paraître. Les extraits concernés par notre étude sont fournis dans l'annexe 18.

⁵² Pour l'instant, la seule littérature critique qui existe sur ce passage est la courte étude de PÉREZ-SIMON, Maud, « Textes, II. Guerre et piété », *Le Moyen Âge* 2019, n° 1, 2019, p. 170-177.

genre et pilosité à travers l'exemple de Sémiramis, une reine assyrienne figurant parmi la liste du *De claris mulieribus* de Boccace⁵³. Sans pour autant porter la barbe, elle s'impose dans le texte comme un modèle de femme virile dont la chevelure remplace la barbe pour symboliser les frontières du genre.

La barbe est le propre de l'homme : de l'impossibilité des femmes courageuses

L'auteur anonyme du livre *Les monstres des hommes* s'appuie sur une tradition ancienne de la littérature encyclopédique pour nous offrir une version plus analytique et critique de ces créatures qui repose sur des démonstrations logiques et didactiques à visée persuasive.

Les Monstres des hommes est un texte anonyme de la fin du XIII^e siècle. Sa proximité avec le *Liber de natura rerum*, rédigé par Thomas de Cantimpré vers 1250 (dont il a longtemps été considéré comme une simple traduction moralisée en français)⁵⁴, et la datation des textes copiés à ses côtés dans le manuscrit, permettent de le situer plus précisément vers 1285⁵⁵. Malgré une structure générale proche de l'œuvre de Thomas de Cantimpré⁵⁶, l'auteur anonyme de ce texte s'écarte de celle-ci par son projet global. Le texte latin a pour vocation de décrire en quelques lignes les monstres orientaux et de les présenter au lecteur comme des bêtes plus proches des animaux que des hommes, tandis que le texte français attribue aux monstres orientaux des tares qui lui permettent, en développant plus largement chaque exemple, de démontrer au lecteur que ce qui nous semble monstrueux, bestial, cruel, se trouve également parmi les hommes en Europe⁵⁷. À travers l'opposition entre les femmes à barbes et les femmes en armes, l'auteur crée un modèle d'exemple et de contre-exemple qu'il intime aux femmes de suivre.

⁵³ GIOVIANNI BOCCACCIO, dit Boccace, *Les femmes illustres, De mulieribus claris*, Vittorio ZACCARIA (éd.), Jean-Yves BORIAUD (trad.), Paris : Les Belles Lettres, 2013. Toutes les citations sont tirées de l'édition, en revanche, nous avons préféré les traduire nous-même. L'entièreté du texte est fournie dans l'annexe 19.

⁵⁴ Nous renvoyons à l'édition en ligne éditée par la base SourEncyMe de l'IRHT sous la direction de François Bougard, à l'adresse :

http://sourcencyme.irht.cnrs.fr/encyclopedie/liber_de_natura_rerum_versions_i_ii_ed_cipriani_en_cours_2017?citid=cit_idp76546784 (consulté le 05/06/2022).

⁵⁵ DITTMAR, PERÉZ-SIMON, *op. cit.*

⁵⁶ L'auteur cite d'ailleurs les mêmes sources. Parmi elles figure l'*Historia orientalis* de Jacques de Vitry (édité par Jean DONNADIEU, Turnhout : Brepols, 2008.)

⁵⁷ DITTMAR, PERÉZ-SIMON, *op. cit.*

Le premier passage qui nous intéresse porte sur les femmes à barbes et présente avec un raisonnement logique proche d'un syllogisme l'impossibilité pour les femmes d'être hardies. Le texte commence avec une courte introduction sur sept vers comprenant une annonce du sujet, un doute de l'auteur quant à leur naissance (dans le péché ou non) et une brève description de deux vers se focalisant uniquement sur leurs barbes que ces femmes ont « grans et estendues longes, grosses jusques al çaint » (v. 934-935). La redondance des adjectifs fait naître l'image d'une barbe touffue et imposante, ce qui rend d'autant plus incroyable la pilosité de ces femmes. Une fois cela établi, l'auteur formule un constat basé sur un présupposé : cette barbe est laide puisque personne n'en a sans hardiesse⁵⁸. À ces mots, on comprend immédiatement que le problème qui fait l'objet du raisonnement ne repose pas sur un souci aspectuel (qui coule de source), mais sur un souci caractériel. La barbe est le signe d'une force, d'un courage certain, qui, au vu de la formulation de départ de l'auteur, semble être propre à l'homme. Celui-ci enchaîne avec une déduction logique introduite par « dont » (v. 939), « donc » en français moderne : ces femmes doivent être hardies. Si l'on suit le premier raisonnement on en arrive donc à ceci : la barbe (A) est un signe de hardiesse (B), donc si une femme (C) en possède, elle doit être hardie (B), on dégage alors la formule si $A = B$, et si $A \in C$, alors $B \in C$. L'auteur termine cette démonstration par une conclusion récapitulant cela « Hardies doivent celes iestre qui barbes ont par itel iestre » (v. 941-942). Cette formule lui permet d'en dégager une deuxième reposant maintenant sur ce nouveau présupposé qui « nous mostre bien ci endroit que » (v. 943) une femme ne peut être hardie si elle n'a pas de barbe car si une femme à barbe est courageuse, une femme sans barbe ne peut pas l'être, on peut alors dire que si $A \in C = B \in C$ alors si $A \notin C$, $B \notin C$ non plus. Il achève cette seconde démonstration par une conclusion récapitulative formulée cette fois sur une phrase de mise en garde doublée d'une phrase impérative catégorique, « Feme ne doit iestre hardie ; se barbe n'a, n'en dotés mie ! » (v. 949-950), prenant à partie le lecteur ou la lectrice.

Avec une telle démonstration didactique et logique, l'auteur fait mathématiquement comprendre que la femme occidentale, puisqu'elle n'a pas de barbe,

⁵⁸ Sur la question du genre et du monopole des qualités liées à la guerre, voir SIEKEL Lou, « Masculin et féminin au Haut Moyen Âge », Mémoire de Master 1 d'Histoire sous la direction d'Émilie Kurdziel, Université de Poitiers, 2018.

ne peut être l'incarnation du courage. Mais cela ne suffit pas, il faut aller encore plus loin pour voir la démonstration finale. L'auteur, avec la locution « Por çou di » (v. 951), introduit un troisième constat « c'est contre nature de feme hardie a droiture » (v. 951-952) ; une femme hardie, c'est contre-nature (D). Il s'explique juste après en rappelant qu'une femme ne doit pas avoir de la barbe (« ne doit feme barbe avoir » v. 953), laissant entendre ici un présupposé tacite (la barbe est le propre de l'homme), éliminant alors la possibilité qu'elle puisse être courageuse au risque d'être contre-nature et monstrueuse, puisque si $B \in C = D$, alors $A \in C = D$. Que retenir de cette démonstration ? La barbe appartient uniquement à l'homme, autrement c'est une monstruosité digne des créatures d'orient, qui sont alors des mauvaises viriles. Mais la barbe est également la trace physique extérieure d'un caractère plus intérieur et moral, celui de la hardiesse. Ce que l'auteur tente de prouver à son lecteur, c'est qu'une femme n'est en aucun cas douée de courage, de par sa nature et de fait, de par la volonté divine.

Cependant, la structure du texte-source, que l'auteur a choisi de conserver, implique alors d'aborder les femmes en armes. Or, les armes inspirent immédiatement l'image d'une femme guerrière et *in extenso* courageuse. Apparaît ici une contradiction qui à première vue risque de poser problème à l'écrivain qui venait de prouver que cela n'était pas possible, à moins qu'elles n'aient de la barbe, ce que les illustrations infirment. Pour autant, l'anonyme ne voit aucun souci à cela et se sert même de ces autres femmes pour appuyer son premier argument et en développer un second : la femme véritablement courageuse c'est celle qui défend son honneur par tous les moyens. Ici, pas de syllogisme mais une démonstration moralisée prenant appui sur la première description de ces femmes et leur environnement répartie sur les dix premiers vers. Elles vivent « en un flueve » (v. 963) et sont de « noble cotenances » (v. 960), « cortoises et bieles » (v. 966), mais sont mal vêtues puisqu'« oribles » (v. 987) sont leurs vêtements, qu'elles couvrent de leurs belles armures. Alors que pour les premières l'auteur décrivait les laides barbes, il se focalise pour les secondes plutôt sur l'apparence vestimentaire en réduisant leur aspect physique au concept global de la beauté, ce qui témoigne déjà d'un traitement différencié. L'auteur explicite ensuite la signification profonde de ces trois éléments – l'habitat, l'habit et les armes – pour montrer qu'elles sont « hardies » mais qu'elles doivent être pleines de « sens et de bonté » (v. 968) puisque que ce trait de caractère n'a pas fait naître chez elles une barbe. L'habitat, un fleuve, symbolise le miroir

qui permet aux dames de voir arriver le danger et représente les défenses qu'elles doivent mettre en place pour éviter les fourberies masculines, les armes sont la résistance qu'elles opposent par les mots et les vêtements c'est l'habit humble qui cache un magnifique corps mais repousse les hommes. On devine ici un léger ton moralisateur rappelant aux femmes que rien ne sert d'être coquette si l'on souhaite être fidèle, comme devrait l'être une bonne épouse, puisque c'est tout le sujet de ce passage ; montrer aux femmes comment bien se comporter. Il achève d'ailleurs ainsi son texte sur les femmes en armes : « n'a dame en France ; que se bien entendoit cest livre ; savoir poroit coment doit vivre » (v. 1022-1024). On comprend par cette conclusion que les femmes en armes, courageuses mais courtoises et surtout hardies dans leur défense de la chasteté, se font le contre-pied de la barbue qui serait plutôt associée à un caractère guerrier⁵⁹, et qu'elles sont le modèle à imiter pour toutes les femmes bien élevées.

L'auteur du livre *Les monstres des hommes* distingue, à l'aide de deux démonstrations singulières par leur forme, la bonne et la mauvaise hardie qui sont séparées par une frontière matérialisée par la barbe. La femme à barbe, trop virile, est une abomination pour l'auteur en tant que monstre mais également parmi les hommes. La seule hardiesse dont une femme doit faire preuve consiste à protéger son honneur. La pilosité est ici un élément plus métaphorique que réel mais renseigne les lecteurs sur la portée symbolique que lui confère l'imaginaire médiéval.

Sémiramis : un exemple de femme virile imberbe et décoiffé

L'exemple que nous venons de voir formule une impossibilité pour les femmes d'être viriles et courageuses si elles n'ont pas de barbe. Cependant, chez Boccace, on trouve un exemple d'une femme décrite comme telle sans pour autant avoir du poil au menton, bien au contraire. Sémiramis est une femme dépassant les limites du genre précisément grâce à son absence de barbe. Dans une anecdote militaire, l'auteur utilise à défaut la chevelure pour symboliser la barrière du genre.

⁵⁹ Georges VIGARELLO formule ce constat : « Si une femme se trouve tenue de garder son rang, Dieu accepte que la nécessité transcende le sexe », dans *Histoire de la virilité*, Paris : Editions du Seuil, 2011, cité par SIEKEL, *op. cit.*, p. 19.

Dans le *De mulieribus claris*, écrit entre 1361 et 1362, Boccace dresse une liste de femmes célèbres, qu'il tient pour des exemples de vertu ou à l'inverse de luxure, de perdition et du manque de raison du genre féminin⁶⁰. Sémiramis est la deuxième femme dans l'ordre de présentation. L'auteur ne s'épanche pas beaucoup sur les origines de la reine assyrienne et expose que l'on croyait qu'elle était la fille de Neptune, bien qu'il doute du bien-fondé de cette information et précise que ce mythe pointe certainement vers une lignée noble (mais pas divine)⁶¹. Il nous raconte ensuite l'histoire de cette femme qui épousa Ninus, le roi d'Assyrie, roi qui mourut peu de temps après. Ne souhaitant pas laisser les rênes du pays à leur fils encore trop jeune, Sémiramis se fit passer pour lui en cachant son corps et en portant une tiare royale. Grâce à cette tromperie, elle put gouverner et mener une expansion du royaume jusqu'en Inde. Une fois certaine que sa valeur et son pouvoir ne pouvaient être remis en question, elle dévoila son identité à l'ensemble de ses sujets et garda la main mise sur le trône. Boccace nous relate ensuite un épisode de ses faits d'armes particulièrement marquant. Un jour, alors qu'elle était en train de se coiffer, elle fut avertie qu'un de ses beaux-fils lui avait ravi Babylone. Furieuse, elle interrompit son activité pour aller assiéger la ville, laissant la moitié de ses cheveux décoiffés jusqu'à la reddition du voleur. Elle fut tant admirée pour cet exploit qu'on construisit une statue à son effigie, à la chevelure tressée d'un côté et dénouée de l'autre. Le portrait ne serait pas complet si l'auteur n'achevait pas son récit si élogieux par une note plus sombre, puisqu'il narre ensuite les faits de luxure et d'inceste dont se rendit coupable la reine et qui provoquèrent sa mort, puisqu'il nous dit qu'elle fut assassinée par son fils.

Boccace n'est pas le seul auteur médiéval à reprendre cette histoire racontée par des auteurs romains comme Ctésias, Diodore de Sicile, Orose ou Valère Maxime⁶². Guillaume de Machaut raconte en effet son histoire dans *Le Livre du Voir Dit*, sur une centaine de vers, pour établir un parallèle uniquement positif entre la femme qu'il aime et la reine mythique⁶³. Puisque ce texte a déjà fait l'objet d'études et que la version de

⁶⁰ Pour une étude sur la représentation des femmes dans le *De mulieribus claris*, lire KOLSKY Stephen, *The Genealogy of Women : Studies in Boccaccio's De mulieribus claris*, New York : Peter Lang, 2003.

⁶¹ BOCCACE, éd. cit., p. 7. Dans d'autres versions antiques et médiévales, Sémiramis descend de la reine des Amazones Penthésilée et d'Achille. Pour une synthèse des sources, lire ROLLAND-PERRIN Myriam. « Sémiramis, une femme de tête (Le Livre du Voir Dit, v. 4819-4972) », *Le Moyen Âge* 2011, n° 1, 2011, p. 67-80.

⁶² ROLLAND-PERRIN, art. cit., p. 69-70

⁶³ *Ibid.*, p. 67

Guillaume de Machaut n'insiste que peu sur l'aspect virile de Sémiramis, nous ne l'aborderons pas plus en détail⁶⁴. Il s'agira maintenant d'observer comment le texte met en place une triple transition progressive dans laquelle la chevelure et la pilosité jouent un rôle.

Sémiramis est décrite comme une femme virile, mais dans son cas, l'absence de barbe lui permet d'effectuer une transition à la fois de genre et d'âge. D'entrée de jeu, Boccace insiste sur le genre, « *femina* » (l. 15) de Sémiramis, et parle même de sa ruse féminine, « *astu [...] muliebri* » (l. 16) comme pour signifier à la fois que ses actions sont extraordinaires en raison de sa condition, mais également qu'un homme n'aurait pas pu les réaliser. Cette femme possède pourtant un « *virili animo* » (l. 37), une âme ou une hardiesse virile, qui rappelle ce qu'écrivait Hildegarde de Bingen, mais qui ici lui permet d'accomplir des faits spectaculaires puisqu'elle soumet les royaumes voisins et les annexes à son propre empire. On le voit, cette reine possède des caractéristiques morales empruntés aux deux genres, l'esprit viril ou le courage, et la ruse féminine (ce qui explique d'ailleurs ses réussites militaires). Pour autant, ces qualités ne l'empêchent pas de devoir se faire passer pour son fils pour pouvoir gouverner, en mentant sur son sexe, « *mentita sexum* » (l. 28). Cette transition s'opère également en termes d'âge grâce à son absence de barbe – elle est qualifiée de « *nude* » (l. 18), d'imberbe – et sa voix de femme (« *femina vox* », l. 19) qui lui permettent de se faire passer pour un jeune garçon. On assiste donc à un changement de genre corporel qui finalement ne surprend pas au vu de ses qualités doubles.

En incarnant un jeune garçon, tout en restant femme sous ses vêtements, elle est alors comparée à de grands hommes qu'elle surpasse presque, puisque Boccace nous livre qu'elle accomplit des exploits admirables même de la part des « *robustissimis viris* » (l. 29), des hommes les plus robustes⁶⁵. Le superlatif souligne sa valeur et Boccace ne tarit pas non plus d'éloge dans le reste du texte. Il parle de ses exploits inouïs, « *inauditis*

⁶⁴ Nous pensons ici à ROLLAND-PERRIN, art. cit., ou Julia DROBINSKY, « La coiffure féminine entre moyen d'identification et principe axiologique dans l'iconographie de Guillaume de Machaut », CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *op. cit.*, p. 111-128.

⁶⁵ Sémiramis n'est pas le seul exemple de femme à accomplir des exploits extraordinaires « à la façon » d'un homme chez Boccace. Il y a par exemple les reines des Amazones ; Penthésilée, Orythie, Antiope, Marpésia et Lampédo. À ce sujet, KOLSKY (*op. cit.*, p. 28-29) établit une liste complète et précise si ces femmes sont des personnages positifs ou non. Sur vingt-deux modèles, il n'en compte que cinq de réellement positifs aux yeux du lecteur contemporain de Boccace.

Ces types féminins ne sont pas uniquement tirés de mythes antiques, et la tradition chrétienne rassemble un certain nombre d'exemples, comme Judith ou Déborah, également veuves.

facinoribus » (l. 30), de sa muraille aux proportions admirables « *admirandis* » (l. 45), et qualifie le siège de Babylone comme son acte le plus digne, « *dignissimum* » (l. 47). Une partie de tout cela, Sémiramis le réalise sous l'apparence de son fils, sans avoir besoin de porter la barbe, justement parce qu'il est jeune (c'est bien sa seule excuse pour ne pas avoir de barbe). Ce n'est qu'une fois sa valeur assurée qu'elle se permet de révéler sa véritable identité, ce que l'auteur prend pour une façon de prouver sa supériorité : « *quasi velet ostendere, non sexum, sed animum imperio oportunum.* » (l. 32-33), c'est-à-dire, « comme si elle voulait montrer que ce n'est pas le sexe, mais la hardiesse qui est utile au pouvoir ». Remarquons ici que l'écrivain prend une certaine distance avec cette affirmation qui est imputée uniquement à Sémiramis, comme si, pour sa part, il n'était pas réellement convaincu (et la suite de l'histoire explique pourquoi). On voit donc que la reine guerrière se trouve à la frontière des deux genres⁶⁶ tant sur le plan physique qu'intellectuel, mais que, si l'auteur sait reconnaître une certaine puissance, il ne semble tout de même pas la cautionner jusqu'au bout.

Cette transition au caractère durable (mais pas définitif) et totale au sens où elle s'étale dans le temps et passe par la prise d'une autre identité est remplacée une fois la première achevée, par une autre forme de transition, plus ponctuelle, que l'anecdote de la coiffure illustre. C'est la première partie du texte dans lequel l'auteur représente Sémiramis effectuant des activités dites féminines et se comportant conformément à ce qu'on attend d'une femme puisqu'elle se coiffe avec une « *feminea solertia* » (l. 48-49), une dextérité de femme. Elle rejoint par cette action le monde des femmes, qui s'illustre par une présence féminine autour d'elle; elle est en effet entourée de « *pedissequis* » (l. 49), des servantes. Mais cette activité est interrompue par la nouvelle de la prise de Babylone et on observe à ce moment-là le passage de la femme au guerrier : « *ab officio muliebri irata consurgens, corruperet arma ac eductis copiis obsideret urbem* » (l. 53), « furieuse, elle s'écarta de son office de femme, s'empara de ses armes et, ayant fait sortir

⁶⁶ On trouve de nombreux exemples dans la littérature hagiographique ou même romanesque de femmes ayant changé d'identité de genre. Pour une étude plus approfondie, se référer à MAILLET Clovis, *Les genres fluides : de Jeanne d'Arc aux saintes trans*, Paris : éditions Arkhê, 2020.

Dans notre cas, il est difficile de parler de « transidentité », et « fluidité de genre » serait plus approprié en ce que ce terme laisse entendre une mouvance évidente chez Sémiramis. Nous employons tout de même le terme « transition » pour le passage d'un genre à l'autre, sans supposer que celui-ci soit définitif.

Le cas de Sémiramis n'est donc pas exceptionnel et il n'est pas total puisqu'elle choisit de reprendre son identité féminine, mais il est intéressant sur le plan anthropo-historique, puisque c'est un exemple de plus que les femmes ne sont pas perçues, au moins dans l'imaginaire collectif, comme capables d'incarner le pouvoir à moins qu'elles n'aient fait leurs preuves ou qu'elles se retrouvent dans l'obligation de tromper le monde qui les entoure.

ses troupes, elle assiégea la ville ». L'absence de coordonnant suggère un changement d'attitude immédiat ; elle n'attend pas d'avoir terminé sa coiffure, ce qui se traduit par une coupe mi-tressée, mi-lachée, reflétant son passage de la femme occupée à se faire belle, à la guerrière enragée dont les cheveux en bataille (« *inordinatorum crinium* », l. 55), sa chevelure en désordre) révèlent la colère, et de fait le passage du genre féminin au genre masculin. On serait tenté de voir en la chevelure tressée, « *in tricam* » (l. 60), dépréciée par certains auteurs médiévaux⁶⁷, un indice sur la luxure dont nous parle plus loin l'auteur. Nous réfutons cela car il fait au contraire appel à la tradition ancienne pour prendre de la distance. Il indique que la tresse est réalisée selon un « *ritu patrio* » (l. 49), une coutume du pays, ce qui permet de distinguer les usages d'Assyrie de ceux d'Europe. En outre, il ne mentionne aucunement la chevelure lorsqu'il évoque les mauvais penchants de la reine. En définitif, la dualité des cheveux, c'est avant tout la dualité de la personnalité Sémiramis qui au besoin effectue une transition ponctuelle pour endosser son rôle de chef d'État militaire⁶⁸. En sus, sa coiffure est également une métaphore de la situation politique de son royaume. Boccace n'oublie pas de préciser avant de mentionner sa tâche féminine, qu'elle profite d'un moment de paix « *pacatis rebus* » (l. 48), (« les affaires étant calmes »), pour tresser ses cheveux. Sa tête est à l'image du royaume, d'un côté ordonné, paisible et calme, de l'autre, en bataille, attaqué par son beau-fils⁶⁹. On peut ainsi déduire que la féminité est associée à la paix et aux activités domestiques, tandis que la masculinité est associée à la guerre et à la combativité. Nous pointons de nouveau le caractère transitoire de cette métamorphose, car la chevelure a vocation à être ordonnée dès la paix revenue et Sémiramis se refuse à terminer son œuvre avant qu'elle ait contraint la très puissante cité à la reddition, « *quam potentissimam civitatem [...] in*

⁶⁷ LÉVY-GIRES Noëlle, « Se coiffer au Moyen Âge ou l'impossible pudeur », CONNOCHIE-BOURGNE, *op. cit.*, p. 279-290. L'autrice fait une synthèse probante du discours médiéval contradictoire à propos de la coiffure féminine, qui condamne tout autant les cheveux lâchés que coiffés en tresses.

⁶⁸ On a d'autres exemples de transidentités liées à des fonctions masculines, dont Jeanne l'anglaise, la papesse, également évoquée par Boccace.

⁶⁹ On retrouve l'utilisation de la pilosité pour refléter un changement politique dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (édité par Emmanuèle BAUMGARTNER. Paris : Union générale d'édition, 1987.). Le personnage de Briseida est décrit avec un mono-sourcil, ne ternissant que peu sa beauté. Celui-ci peut être perçu comme une métaphore du passage du camp troyen au camp grec et de la trahison de son père (et d'elle-même dans la mesure où elle prend rapidement un second amant).

Nous renvoyons le lecteur à l'excellent article de BARBIERI Lucas, « De Grèce à Troie et retour. Les chemins opposés d'Hélène et Briséida dans le Roman de Troie. », « *Philologia ancilla litteraturae* » *Mélanges de philologie et de littérature françaises du Moyen Âge offerts au Professeur Gilles Eckard par ses collègues et anciens élèves*, Genève : Droz, 2013, p. 15-44. L'auteur retrace les origines du portrait de Briseida et démêle les nombreuses symboliques qu'il sous-entend avec une clarté remarquable.

deditionem cogeret » (l. 55-57), c'est-à-dire qu'elle s'empêche volontairement de ressembler à une femme tant que la paix n'est pas revenue.

Nous avons vu que Sémiramis incarne un modèle masculin et féminin en transitionnant⁷⁰ de l'un à l'autre. Il existe une troisième transformation dans l'œuvre de Boccace, celle de la femme en monstre. Nous l'avions dit, le discours de l'auteur, qui sonne comme un éloge dans une grande partie du texte, prend une tournure bien plus critique de l'image de la reine. Dès la fin de l'anecdote sur le siège de Babylone, l'auteur ne se concentre plus que sur les crimes incestueux et luxurieux de Sémiramis. Il ne cite aucune source et fait un panorama de toutes les rumeurs ayant circulées sur elle, de l'inceste à l'invention de la ceinture de chasteté pour qu'elle n'ait plus de rivales féminines, ce qu'il justifie par un prurit amoureux, « *libidinis prurigine* » (l. 68). Cette maladie la transforme en une créature étrange et l'auteur dit à ce propos que sa conduite ressemble plus à celle d'une bête que celle d'un homme : « *bestiale quid potius quam humanum* » (l. 70). Cette monstruosité rappelle assez facilement l'image des monstres d'orient bien qu'ici, la pilosité n'entre pas en jeu⁷¹, et se remarque plutôt par son absence. Le monstre n'est pas velu ni complètement échevelé, bien au contraire, il est imberbe et joliment coiffé, au moins d'un côté de la tête. On pourrait alors supposer que la dualité interne de cette femme virile, s'illustrant par la coiffure, a fini par créer un être hybride, abject et laid par son comportement bestial, sans que cela ne se traduise sur le corps par une barbe comme chez l'auteur anonyme étudié plus haut.

La femme virile, c'est-à-dire empruntant des comportements traditionnellement attribués aux hommes comme la force, le courage et le pouvoir de gouverner, peine à être accepté dans nos deux exemples qui reflètent une pensée assez généralisée. Elle dépasse les limites du genre moralement et physiquement. Dans la littérature encyclopédique, ce franchissement qui prend la forme d'une barbe qui symbolise la virilité mais surtout la monstruosité que représente cette femme contre-nature. Pour l'auteur de l'ouvrage *Les Monstres des hommes*, la femme virile ne peut même pas exister hors de l'espace des

⁷⁰ Le verbe « transitionner » est un néologisme récent, aujourd'hui employé pour parler des transitions de genre. Il est particulièrement approprié pour notre propos.

⁷¹ Dans le manuscrit *Les Monstres des hommes* se trouvent des monstres adultères qui accouchent de crapauds. On nous apprend que les naissances monstrueuses sont en réalité une punition divine contre les femmes infidèles.

monstres, car si l'on suit un raisonnement logique qui s'appuie sur la volonté divine, elle doit la barbe, et il n'existe pas de telles choses dans la nature. Dans le cas de Sémiramis, telle que présentée par Boccace, ce n'est pas la présence de barbe qui symbolise cette masculinité et qui pose soucis. La reine assyrienne peut tout à fait incarner un exemple de virilité tout en ayant le visage lisse, car elle emprunte la place de son fils. On peut alors se demander si le problème n'est pas plus profond et si ce n'est pas le fait même qu'une femme possède trop longtemps le pouvoir et la place d'un homme qui la dénature et en fait un monstre abominable dominé par le péché de luxure. Chez elle, c'est la chevelure qui image la frontière du genre qu'elle lorsqu'elle n'a plus besoin de se cacher. D'un côté, elle illustre la virilité, le désordre politique et la violence guerrière, de l'autre la féminité, la paix et la tranquillité domestique. Cependant cette coiffure figure aussi une hybridité qui tend à devenir monstrueuse, car une femme ne peut être réellement un homme sans être également l'incarnation d'un vice. Finalement, le texte de Boccace fait de la reine un exemple à ne pas suivre pour les femmes qui tenteraient d'occuper des fonctions masculines.

La virile, avec ou sans barbe est dépréciée lorsqu'elle reste trop longtemps dans son rôle. Peut-être que la réelle différence entre Judith et Sémiramis ou la barbue de l'auteur anonyme du livre des monstres est que la première connaît un retour à la normale et ne conserve pas son caractère viril sur le long terme. Dans ces deux textes, le poil et la chevelure sont le symbole d'une frontière à ne pas dépasser, ou avec prudence et mesure. Cette frontière est géographique, puisque ces femmes sont des légendes associées à l'orient, mais elle est surtout celle du genre, qui met en péril l'intégrité et le pouvoir de domination des hommes.

Conclusion

La pilosité et la chevelure sont chez les femmes dans certains cas les marques d'une marginalité sociale, les rendant ainsi hors normes.

Les femmes barbues sont moquées et considérées par les auteurs médiévaux comme des femmes laides, dont la pilosité reflète parfois leur caractère revêche. Pour autant, on n'exclut pas définitivement la possibilité qu'elles puissent séduire, même si la réponse est négative. Ce même poil dont rient les troubadours est pour Hildegarde de Bingen, dans un registre médical, une marque de fertilité qu'elles tiennent de leur tempérament flegmatique qui leur confère une « âme virile ». La barbue est donc dépréciée et valorisée mais sur des plans différents qui lui ouvre la possibilité d'être mère mais pas de trouver l'amour. La pilosité et la chevelure des vieilles sont rarement envisagées comme des signes positifs, et s'ils peuvent être une marque de sagesse, ils signalent plus souvent la décrépitude et la maladie de la vieillesse, qui les mettent au banc de la société et les écartent des joies de l'amour et des plaisirs charnels. Dans les images de femme viriles, ces poils et ces cheveux représentent la frontière entre les genres et les qualités admirables que sont la force, le courage et l'habileté militaire normalement réservés aux hommes. Bien qu'on aurait pu croire à l'émergence de figures positives parmi les viriles (velues ou non), les auteurs médiévaux les rangent plutôt du côté des monstres, achevant de les marginaliser.

TROISIÈME PARTIE :
Additionner et soustraire au
corps

Introduction

Jusqu'à présent nous avons regardé la symbolique du poil et du cheveux ainsi que leur perception dans l'imaginaire médiéval en supposant toujours qu'il était inné (c'est-à-dire une caractéristique que nous nommerions aujourd'hui génétique, et s'étant développé au cours de la vie) et rattaché au corps. Nous aimerions maintenant changer l'angle d'observation et se tourner vers le poil et la chevelure en tant que sujets d'une métamorphose, d'une transformation ou déclencheur de celles-ci lors d'une apparition imprévue, dans le but de remplir une fonction précise et matérielle. Il apparaîtra peut-être au lecteur de prime abord que les sujets et les cas d'études que nous avons ici rassemblés sont assez décousus, voire sans lien. Cependant nous voulons proposer un cheminement comprenant de nombreux virages, mais toujours continu. Notre fil conducteur tiendra en quelques notions clefs :

- le poil / la chevelure peuvent être métamorphosés et/ou métamorphosant pour remplir un besoin matériel, et ainsi devenir un objet fonctionnel
- dans ce cas, ils agissent comme un objet intermédiaire et transitionnel, faisant le lien entre deux entités
- ils comportent alors bien souvent une part de magie (au sens moderne), volontaire ou non
- ils se recoupent pour former un système bipolaire : cheveux poils reçus / sacrifiés, coupés/ ayant poussé, donnés / volés, nobles / bas, repoussants / attirants, transformés/ transformant

Reste alors à présenter nos sources au regard de ces quatre principes. Notre chemin débutera par l'étude de Sainte Agnès dont la chevelure est, selon la légende, apparue par un miracle divin, dans le but de repousser son agresseur. Nous montrerons comment poil et cheveux s'apparentent dans ce cas au vêtement. Nous continuerons en s'arrêtant sur le cas de la fille-qui-ne-ment-jamais, sœur de Perceval dans la *Queste del Saint Graal*, que le récit présente selon nous comme une sainte en devenir, et qui de façon inverse, se détache de sa chevelure pour la convertir en un baudrier d'épée. Celle-ci se fera le lien entre notre premier objet et le dernier, les objets faits à partir de cheveux également donnés volontairement, qui s'érigent alors en réceptacle de l'amour de la

Dame pour l'aimé. Nous ferons alors un dernier détour vers ce qui nous a semblé être une sorte de parodie de ce motif lyrique : les sorts à base de poil pubiens.

Chapitre 7 : Sainte Agnès, un cas de pousse miraculeuse

Nous avons choisi de commencer notre étude sur le cheveu-objet par la légende de sainte Agnès, qui est un exemple probant de la façon dont le cheveu a pu être transformé en un objet miraculeux, protecteur et surtout religieux au Moyen Âge, tout en s'inscrivant dans la déclinaison du motif amoureux. Si nous avons déjà parlé du cheveu en tant que signe religieux et reflet de la pénitence dans le cas de Marie l'Égyptienne, nous distinguons ici ceux de sainte Agnès en ce qu'ils sont un présent divin, né d'un miracle spectaculaire, et non pas le résultat naturel du cours de la vie sur le corps de la porteuse. Ce qui nous intéressera ici c'est de voir comment l'imaginaire médiéval traite de la chevelure lorsqu'elle se fait objet matériel, et de regarder comment elle a été investie d'un pouvoir tout aussi important, si ce n'est plus, même lorsqu'elle n'est pas directement née de sa porteuse, en devenant ici une figure de la médiation entre le divin et la sainte à la qualité apotropaïque. À travers la figure de sainte Agnès, dont nous présenterons d'abord les origines littéraires, nous verrons comment la tradition a présenté sa chevelure comme un vêtement métaphorique ou littéral et comment la tradition iconographique retranscrit cette image. Nous aimerions également présenter deux figures que nous ne pouvons omettre, sainte Wilgeforte, à qui Dieu a pareillement offert une pilosité extraordinaire pour se protéger, et Lady Godiva qui, bien que son mythe ne relève pas de l'intervention divine mais bien d'un attribut naturel, illustre la persistance et la résonance de ce motif dans l'imaginaire médiéval, sous différentes formes.

Tradition hagiographique

La légende de sainte Agnès prend racine dans la période antique, dès les premiers siècles du christianisme. Cécile Lanéry, dans son article « La légende de sainte Agnès : quelques réflexions sur la genèse d'un dossier hagiographique (IV^e-VI^e) » retrace l'histoire textuelle du mythe jusqu'à sa naissance qu'elle fait remonter à la première moitié du IV^e siècle, attestée alors par une inscription dans la basilique sainte Agnès

construite entre 337 et 351¹. On doit cependant attendre la seconde moitié de ce même siècle pour lire des récits contant son martyr, le premier étant celui du pape Damase². Après lui, Ambroise de Milan, Jérôme et Augustin continuent de faire couler l'encre pour transmettre son hagiographie en insistant sur sa virginité, à l'époque où se développe un nouveau courant ascétique reposant sur ce prérequis pour accéder à la sainteté. Finalement, c'est la version pseudo-ambrosienne qui s'impose durant le Moyen Âge, rédigée en latin entre 450 et 550, par un auteur anonyme qui s'est inspiré de la Passion grecque *BHG* 45 et qui intègre la pousse spontanée et miraculeuse de la chevelure lorsqu'elle est conduite au lupanar³. Cette version-là fut la plus utilisée pour des copies ou bien des réécritures ; Jacques de Voragine s'en inspira au XIII^e siècle pour rédiger son hagiographie dans *La Légende Dorée*⁴. Ces deux textes, la Passion latine *BHL* 156 ou pseudo-ambrosienne⁵ et *La Légende Dorée*⁶ nous serviront de bases pour comprendre le rôle de la chevelure dans la légende à l'époque médiévale, et son évolution au sein du discours religieux.

Les deux textes comportent les mêmes épisodes que nous résumons ici sommairement. Agnès, jeune fille âgée de treize ans, devient la cible amoureuse du fils d'un proconsul romain. Il lui promet de lui offrir toutes les richesses qu'il pourra si elle accepte de l'épouser, mais elle refuse car elle a déjà prononcé ses vœux auprès d'un autre homme, meilleur que lui, le Christ. Le jeune homme en tombe malade d'amour. Son père, inquiet de sa santé, mène son enquête et apprend que celle-ci est chrétienne. Il la fait venir à lui, lui demande d'épouser son fils, ce qu'elle refuse de nouveau. Il lui impose alors de choisir entre le lupanar et les vestales mais Agnès, convaincue que son époux la sauvera, refuse d'abandonner sa foi. Le proconsul l'envoie donc au lupanar, nue, mais alors ses cheveux se mettent à pousser jusqu'à recouvrir entièrement son corps. Une fois au bordel, un ange descend des cieux et tend à la jeune fille un habit blanc, il répand une lumière divine et purifie le lieu de luxure. Le fils du proconsul, qui s'était rendu sur place, ordonne à ses amis d'aller la voir, probablement pour profiter d'elle, mais ils reviennent

¹ LANÉRY Cécile, « La légende de sainte Agnès : quelques réflexions sur la genèse d'un dossier hagiographique (IV^e-VI^e s.) », *Mélange de l'École française de Rome - Moyen Âge* 126, n° 1, 2014, p. 17-26.

² LANÉRY, art. cit., p. 18.

³ *Ibid*, p. 21-22

⁴ Il s'agit ici d'une hypothèse personnelle, fondée sur une comparaison des textes et de leur structure.

⁵ MIGNE Jacques-Paul, *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, vol. 17, Paris, 1845, col.735-742.

⁶ JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, Pierre-Gustave BRUNET (trad.), Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 93-97. La totalité de l'hagiographie rédigée par Jacques de Voragine est fournie dans l'annexe 20.

effrayés par le miracle. Il entre alors et lorsqu'il tente de la toucher, il se fait étrangler par un diable. Son père accuse Agnès d'avoir utilisé un sortilège, et la somme de prouver le contraire en le faisant ressusciter. Avec l'aide de la foi, elle s'exécute et remplit sa tâche. Cependant, le troisième miracle de la journée achève de convaincre la foule qu'elle est une dangereuse païenne et qu'elle doit être brûlée. Bien que le proconsul ait été convaincu par le retour de son fils parmi les vivants, il ne peut s'y opposer. Elle est alors brûlée mais les flammes ne l'atteignent pas et on ordonne de lui planter une épée dans la poitrine, ce qui provoque (enfin) le décès. Les deux récits nous proposent ensuite une série d'anecdotes post-mortem sur les miracles liés à sainte Agnès et sa basilique, mais nous n'en retiendrons qu'une qui nous semble importante pour notre propos. Après sa mort, les parents de la jeune fille se recueillent près de sa tombe. Ils voient alors une apparition de vierges en habits dorés, parmi lesquelles se trouve sainte Agnès, béate et heureuse d'être enfin réunie avec son époux.

La version pseudo-ambrosienne et la reprise qu'en fait Jacques de Voragine établissent une analogie à vocation exégétique, entre la chevelure d'Agnès et la robe de vertu des vierges, filée tout au long du récit et qui n'a pas encore été analysée dans les sources que nous avons consultées. Nous avons relevé quatre occurrences sur le vêtement de sainte Agnès dans les deux récits.

Passion Latine	Traduction personnelle (version de travail)	<i>La Légende Dorée</i>
« <i>Induit me cyclade auro texta.</i> » col.736A	Il m'a couvert d'une cyclade (robe) tissée d'or	« Il m'a revêtue d'un manteau de tissu d'or » p.94
« <i>Statim autem ut spoliata et crine soluta est, tantam densitatem capillis ejus divina gratia concessit, ut melius videretur fimbriis eorum, quam vestibus tecta.</i> » col.738A	Immédiatement après qu'elle fut déshabillée et sa chevelure détachée, la grâce divine lui accorda une densité de cheveux de telle façon qu'il semblait qu'elle était mieux couverte par ces franges que par des vêtements.	« Et aussitôt Notre-Seigneur fit que ses cheveux devinssent si épais qu'elle était mieux couverte de cheveux qu'elle ne l'aurait été de ses vêtements. » p. 95
« <i>apparuit ante oculos ejus stola candidissima, et apprehendens eam induit se, et dixit : 'Gratias tibi ago, Domine Jesu Christe, qui me in numero ancillarum tuarum computans, vestem hanc mihi largiri praecepisti'. Ita namque ad mensuram corpusculi ejus aptum erat indumentum, et ita nimio candore conspicuum, [Col.0739A] ut nullus dubitaret hoc angelicis manibus praeparatum » col.738D-738A</i>	Il apparut devant ses yeux la robe la plus lumineuse, l'attrapant, elle l'enfile et dit : 'Je te rends grâce, Seigneur Jésus-Christ, toi qui, me comptant parmi tes servantes, a commandé qu'on me donne ce vêtement'. Car le vêtement était tant adapté à la mesure de son frêle corps et tant remarquable par son incroyable blancheur que personne ne doutait qu'il avait été fait par des mains d'anges.	« elle trouva l'ange de Notre Seigneur qui [...] lui apporta des vêtements d'une blancheur éclatante » p. 95
« <i>Igitur dum parentes sanctae Agnae assiduis pernoctationibus vigilarent ad sepulcrum ejus, vident in medio noctis silentio exercitum virginum, quae omnes auro intextis cycladis indutae cum ingenti lumine praeteribant : inter quas etiam vident beatissimam Agnem similiter fulgentem, et ad dexteram ejus Agnum stantem.</i> » col.741C	Ainsi, comme les parents de sainte Agnès veillaient de nuit, avec assiduité sur son tombeau, il voient au milieu de la nuit, en silence, une armée de vierges qui, vêtues de cyclades (robes) tissés d'or, passaient dans une lumière extraordinaire : parmi elles ils voient aussi Agnès, tout aussi resplendissante, l'Agneau se tenant à sa droite.	« et comme ses parents veillaient auprès de son tombeau le huitième jour qui suivit sa mort, il virent une réunion de vierges vêtues de vêtements dorés, entre lesquelles ils reconnurent la bienheureuse Agnès vêtue de semblables vêtements » p.96

La question du vêtement traverse le récit et suit la narration puisque l'auteur le décrit avant le martyre, deux fois durant celui-ci et également après sa mort. Il agit comme une sorte de reflet extérieur de la pureté de la sainte et se transforme avec elle, suivant son besoin et son supplice. Le texte de l'auteur de la Passion latine repose sur un rythme tenu par la narration des faits et le discours direct des protagonistes. Il se concentre sur le déroulement de l'histoire, mais organise son récit autour de deux listes de cinq. Son personnage Agnès énumère un ensemble de choses qu'à faites pour elle son époux, le Christ, qui lui a passé un anneau au doigt, lui a offert nombre de bijoux, a apposé son signe, l'a habillée d'un habit doré et lui a montré les richesses du monde. Elle s'attache ensuite à décrire les qualités de celui à qui elle se dévoue, et pour lequel elle refuse de se marier avec quelqu'un d'autre et d'enfanter : générosité, force, beauté, douceur d'amour et élégance. En parallèle, de ses qualités, l'auteur mentionne sa noble naissance en évoquant la conception immaculée de la Vierge Marie. Jacques de Voragine reprend l'ensemble de ces éléments mais les réorganise pour produire une analyse théologique plus didactique et exégétique, qu'il développe avec le vêtement d'Agnès, entre autres. Il met en place un système analogique, également organisé en groupes de cinq. Le Christ a offert cinq choses convenables à son épouse : la noblesse du lignage, la beauté, l'abondance de richesse, la vigueur et l'excellence de l'amour, qui correspondent à cinq bienfaits que l'auteur expose ainsi : l'anoblissement par l'anneau de foi, le revêtement et l'ornement de diverses vertus, la marque par le sang de la Passion, l'union par l'amour, l'enrichissement de trésors de gloire céleste⁷. Après s'être assuré d'avoir clarifié la valeur spirituelle de ces bienfaits, il introduit le discours direct d'Agnès, reprenant les mêmes éléments. Elle assure au fils du proconsul avoir reçu l'anneau, des bijoux et un manteau d'or, le signe de Jésus sur son visage, de chastes accolements (qui fait écho à la promesse de virginité de la Passion latine) et des trésors⁸. Si l'on suit de près le développement du chroniqueur, le manteau d'or symbolise alors la beauté des vertus d'Agnès.

Si le vêtement occupe une place centrale dans les deux textes et qu'il est lié à la vertueuse beauté de la sainte, la chevelure prend une place analogue lorsque la vierge est privée du vêtement au sens cette fois-ci littéral. Si par son mariage, Agnès a été couverte de vertu, la rhétorique fonctionne en sens inverse et elle peut ainsi couvrir sa vertu grâce

⁷ JACQUES DE VORAGINE, éd. cit., p. 94

⁸ *Ibid.*

à l'amour qu'elle porte à son époux et qu'il lui rend par un miracle divin. La parure féminine cristallise une fois encore l'expression du sentiment amoureux à travers un motif largement employé dans la culture médiévale mais renouvelé en s'écartant de l'image de la beauté absolue provocatrice du coup de foudre, mais en conservant le rôle d'intermédiaire entre l'amante et l'aimé. La chevelure naît d'un échange réciproque et récompense Agnès d'avoir refusé d'abandonner sa foi. C'est d'ailleurs celle-ci qui lui a permis d'être vertueuse, même lorsqu'elle était menacée du pire, c'est-à-dire de la honte de perdre sa virginité. Le vêtement incarne son amour, sa foi et sa vertu, en l'extériorisant. L'ange qui lui apporte ensuite la robe blanche au lupanar et terrasse ceux qui s'approchent d'elle aurait pu intervenir plus tôt dans le récit. Cependant il était nécessaire pour rendre compte de la puissance de la foi de la sainte, et donc de sa sainteté même, qu'elle subisse cette peine, pour que se révèle à partir d'elle sa pureté et la force que lui confère son amour pour Dieu. La pousse des cheveux apparaît en effet comme le prolongement vers l'extérieur de son corps, de ce qu'elle porte en elle. En outre, la protection capillaire n'est que temporaire, elle demeure nue en dessous de celle-ci, et il lui faudra ensuite porter un second vêtement pour surmonter définitivement l'humiliation qu'on a voulu lui imposer. Mais la brièveté de l'instant rend d'autant plus incroyable le miracle. Dieu a refusé qu'elle soit exposée, ne serait-ce qu'un court moment, au regard de la foule, et a ainsi protégé sa virginité symbolique, puisqu'aucun homme n'a pu la violer par ses yeux. Un parallèle évident se crée alors pour le lecteur médiéval qui connaît déjà les saintes pénitentes couvertes par leurs cheveux. Là, les cheveux témoignaient d'une transition entre le lieu de débauche et la salvation, ici, ils empêchent une jeune fille déjà convertie et repentie de tomber dans la honte, dans le même lieu de prostitution. La capillarité féminine est donc un enjeu religieux fort puisqu'elle se fait l'intermédiaire de la foi, en la représentant de façon concrète, et apparaît comme l'exact contraire de la débauche, là où elle a souvent été perçue comme le signe même de celle-ci⁹. En addition à cette image salvatrice, la chevelure devient également le symbole de la richesse accordée par la grâce divine ; même lorsque l'on est entièrement dépouillé et nu, la foi peut faire naître de rien ce dont on a le plus besoin, et protège la fidèle. Le caractère de l'habit à la fois apotropaïque et porteur d'abondance se conserve jusque dans l'après

⁹ LÉVY-GIRES Noëlle. « Se coiffer au Moyen Âge ou l'impossible pudeur », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [en ligne], Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Senefiance* 50, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2004, p. 279-290. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4214>

mort, particulièrement dans la Passion latine qui décrit l'apparition d'Agnès avec un choix de mots qu'il nous a paru indispensable de commenter. L'auteur raconte comment ses parents voient un « *exercitum virginum* », une armée de vierge, qu'il associe immédiatement après à leur tenue, « *quae omnes auro intextis cycladis indutae* ». Les vierges, une fois mortes, constituent une force guerrière, qui se traduit par l'utilisation d'un lexique militaire, et peut-être par un habit qui rappelle par l'aspect scintillant une armure dorée. Il n'est pas possible d'affirmer que les cheveux symbolisent une armure, mais l'on peut faire un lien entre l'analogie qui s'établit dans le récit entre ceux-ci et les vêtements des vierges et l'emploi spécifique de ce mot, « *exercitum* », qui fait écho à la protection offerte par la chevelure de sainte Agnès.

Cette coiffure extraordinaire, divine, est un outil narratif et symbolique efficace puisqu'elle est longtemps restée l'emblème iconographique du supplice d'Agnès aux côtés de la lame et du feu, et elle sert de point de ralliement aux bienfaits et aux qualités louées dans la première partie du texte par Agnès : la chasteté, la force dans la passion, la richesse, la vertu. Offerte par l'époux en récompense de son amour, cette chevelure la protège en se faisant le réceptacle et la matérialisation de sa foi, et en prenant presque la forme d'un objet matériel fonctionnel qu'est le vêtement.

Adaptation théâtrale et iconographique

L'extension miraculeuse des cheveux de la sainte sont l'incarnation du pouvoir de la foi, et la couvre à la manière d'un vêtement, ou plutôt mieux qu'un vêtement « *ut melius videretur fimbriis eorum, quam vestibus tecta* » (*Passion Latine*), « elle était mieux couverte de ses cheveux qu'elle ne l'aurait été de ses vêtements » (*Légende Dorée*). Comment cette image de la « chevelure-vêtement » a-t-elle pu impacter les artistes lorsqu'il a fallu représenter la passion dans les arts vivants et figuratifs ? Le *Martyre de sainte Agnès*¹⁰ ainsi qu'un certain nombre d'enluminures témoignent de différentes interprétations nées de l'ambiguïté des textes hagiographiques.

¹⁰ *Le Martyre de sainte Agnès*, Antoine Léandre SARDOU (éd.), Paris : Honoré Champion, 1877. Les notes suivantes se réfèrent à l'éditeur. L'extrait étudié est reproduit dans l'annexe 21.

Le Mystère occitan, ou *Martyre de sainte Agnès*, conservé par un manuscrit unique, a été copié au début du XIV^e, dans la région environnante de Béziers¹¹. L'histoire finale est très proche de la Passion Latine à laquelle elle est sûrement plus liée en raison de la narration beaucoup plus directe, et de fait plus théâtrale, et de la proximité entre les genres du Mystère et de la Passion. Pour autant, des modifications ont bien évidemment été apportées, puisque l'auteur a ajouté de nombreux personnages de la famille d'Agnès qui sont appelés à témoigner contre elle, un personnage messenger qui se charge d'aller répandre la parole du proconsul... Mais le changement qui nous intéresse tout particulièrement a trait à la façon dont la chevelure de la vierge apparaît. En effet, elle ne pousse plus spontanément, mais lui est envoyée par Jésus lui-même, qui demande à un ange de lui apporter une chemise faite de cheveux :

« Michel, vai vesitar Aines, la mia moller ? ;
Dona li aqest vestir q'il lo desira e'l qer ;
E si neguns homs vans la toca ni la fer,
Dona li de cest glasi, qe- s -ieu t'en don poder ;
E garda qe nulz homs pusca am lui jhaser. » (v. 393-397)

Si cela peut paraître anodin, en ce que la formule « cheveux/vêtements" est globalement respectée, cela bouleverse l'idée que l'amour d'Agnès et sa foi se matérialisent à partir de son propre corps et démystifie la chevelure en la faisant presque passer comme un cadeau comme un autre et proprement matériel. Nadine Henrard avance que l'innovation de la mise en scène découle de la contrainte scénique du miracle et de l'impossibilité de faire pousser les cheveux directement sur scène¹². Nous n'avons pas été convaincue par cette hypothèse car nous croyons que le théâtre médiéval a su trouver de nombreuses solutions pour représenter des espaces multiples en un seul lieu, des diableries, des anges descendant du ciel etc. et aurait pu s'adapter pour proposer une mise en scène incluant la pousse instantanée. Nous en proposons deux autres. Dans une perspective genrée, on pourrait voir à travers cette réécriture une façon de déposséder la femme du miracle et de l'attribuer à la figure masculine du Christ. Cependant, rien ne

¹¹ SHULZE-BUSACKER Elisabeth, « Le théâtre occitan au XIV^e siècle : le *Jeu de Sainte Agnès* », *The Theatre in the Middle Ages*, Herman BRAET, Johan NOWE, et Gilbert TOURNOY (éd.), Louvain : Leuven University Press. 1985, p. 134-137.

¹² HENRARD Nadine, « L'Essort du drame au XIII^e et au XIV^e siècle », *Le Théâtre religieux en langue d'oc*, Paris : Librairie Droz, 1998, p. 79.

nous permet d'affirmer cela avec certitude. Sur un plan plus scénique, nous avons aussi pensé que l'ambiguïté des textes sources allouant une marge d'interprétation entre la forme vêtement en cheveux/chevelure comme un vêtement, l'auteur a su en tirer parti pour ajouter un événement narratif à son spectacle qui lui permettait de prolonger le récit et d'embarquer le spectateur dans un épisode inédit et donc accrocheur. Il faut comprendre que donner cette forme à la chevelure a nécessité d'intégrer des personnages qui étaient évoqués dans la *Passion latine*, mais absents de l'action, comme Jésus, en plus de dialogues donnant forme à l'action. Ainsi, ce qui aurait pu tenir en une phrase est développé du vers 393 au vers 402, en addition des didascalies¹³, pour créer une scène plus théâtrale tout en gardant dans les costumes, l'attribut phare de sainte Agnès. L'astuce ne s'arrête pas là. Si Agnès porte un vêtement en cheveux, « *indementum capillorum* », ¹⁴ elle doit également recevoir le second habit blanc si l'on suit le texte de la Passion, sûrement connue des spectateurs¹⁵. Pour justifier la superposition des deux vêtements, puisqu'ils sont nommés ainsi, l'auteur fait parler le Christ une seconde fois : « Gabriel, vas en bas ma fille délier. Et revêts-la de ce drap, car elle est nue encore » (v. 470). Elle demeure dévêtue malgré l'habit¹⁶, comme si celui-ci s'était départi de sa fonction vestimentaire et n'était plus qu'une longue chevelure couvrante, mais pas suffisante à cacher le corps sur un temps plus long. Finalement, le vêtement en cheveux s'est métamorphosé en chevelure et semble s'être rattaché à celle d'Agnès, précédant le don, pour créer un semblant de cohérence narrative expliquant le cadeau de l'habit blanc.

Dans ce Mystère, la chevelure relève d'un enjeu scénique important, qui permet d'offrir un récit inédit au spectateur, en jouant sur la terminologie des textes sources. En changeant le miracle de la pousse des cheveux en don du Christ, le dramaturge a réellement réécrit l'intrigue et a dû s'adapter pour fournir une cohérence narrative, ce qui a eu pour conséquence de faire de la chevelure un élément d'autant plus central mais moins impressionnant pour le spectateur qui n'assiste plus à un miracle mais à un cadeau divin.

¹³ Les didascalies en latin et en ancien provençal sont présentes dans le manuscrit d'origine, en rouge pour les premières, à l'encre marron pour les deuxièmes.

¹⁴ SARDOU, éd. cit., p. 32.

¹⁵ SHULZE-BUSACKER, *op. cit.*, p. 134-137.

¹⁶ « nue » a une extension plus importante au Moyen Âge que de nos jours. On pourrait désigner une femme en chemise comme « nue ». Cependant, l'histoire d'Agnès et du Mystère nous font plutôt pencher pour une nudité totale.

Il existe un autre cas de figure où nous avons pu voir la chevelure séparée du corps de la jeune Agnès, prenant complètement la forme d'une seconde peau, une fourrure et ne la recouvrant pas tout à fait à la manière d'un vêtement : dans les représentations figurées.

Deux enluminures ont retenu notre attention, celle du folio 72v du manuscrit BnF fr. 412, copié autour de 1285, et celle du folio 257r du manuscrit BnF fr. 51 que nous datons du XV^e siècle.



Sainte Agnès recevant une robe, 1285, peinture sur parchemin, Paris : BnF, ms. fr. 412, f. 72v.

Source gallica.bnf.fr / BnF



Le martyre de sainte Agnès, XV^e siècle, peinture sur parchemin, Paris : BnF, ms. fr. 51, f. 257r.

Source gallica.bnf.fr / BnF

La première image illustre la vie de sainte Agnès, contenue dans un recueil de vie de saints. La lettrine enluminée inclut trois personnages. Nous avons identifié à gauche le proconsul regardant Agnès, au milieu, recevant une robe rouge d'un ange caché de moitié, et surélevé. La couleur du vêtement est très étonnante car la robe rouge est souvent l'attribut des prostituées, par analogie à l'image de la Grande Prostituée¹⁷. Agnès, déjà auréolée, attrape cette robe, en découvrant ses avant-bras qui devaient être bien cachés par sa chevelure. La façon dont celle-ci est peinte laisse le doute. Il est clair que l'épaisse toison recouvrant Agnès est reliée à ses cheveux, mais elle semble suivre son corps, non pas comme une jupe ou une robe, mais comme une fourrure qui s'arrête aux chevilles. Ainsi on distingue parfaitement la forme des jambes comprenant un espace vide de cheveux entre elles. Si l'on regarde d'autres enluminures de la même scène, comme celles du manuscrit BnF lat. 1052 ou BnF lat. 10483, les cheveux tombent jusqu'au sol et couvrent beaucoup plus ses formes, même si l'on devine légèrement ses jambes dans le

¹⁷ MORICE Jasmine, « Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes. La représentation des prostituées dans l'art médiéval occidental », Mémoire de Master 2 d'Histoire de l'art, sous la direction de Marie Jacob, Rennes 2, 2019.

cas de la première, mais plutôt comme l'on pourrait le faire avec un textile. En cachant plus le corps, ces deux dernières enluminures suggèrent plus clairement que la jeune Agnès est nue en dessous.



Agnès tenant un livre et la palme du martyre avec l'agneau, c. 1447-1480, peinture sur parchemin, Paris : BnF, ms. lat. 1052, f. 323v. Source gallica.bnf.fr / BnF



Agnès recevant une robe, XIV^e siècle, peinture sur parchemin, Paris : BnF, ms. lat. 10483, f. 135v. Source gallica.bnf.fr / BnF

Pour revenir à notre première image, le peintre semble avoir proposé une double lecture de la forme des cheveux et l'on peut observer un décalage entre la partie haute où les bras sortent bien de la chevelure, et la partie basse, où ils s'apparentent plus à une fourrure. Là où l'on pourrait supposer trop facilement qu'il n'a simplement pas réussi à rendre compte de la texture, nous nous sommes plutôt interrogée sur la possibilité que le peintre ait voulu rappeler au lecteur l'attribut d'Agnès qu'est l'agneau. Selon Louis Réau¹⁸, celui-ci lui vient d'une confusion étymologique : « les Romains l'ont rattaché au mot latin agnus, agneau, bien qu'il n'y ait aucun rapport étymologique entre *agnê* et *agnus*. Comme l'écrit saint Augustin : '*Agnes latine agnam significat, graece castam.*' De cette étymologie populaire dérive la légende de la sainte dont on a fait un modèle de chasteté et de douceur. La *Légende dorée* ne manque pas de jouer sur la consonance d'Agnès et *Agna*, '*Agnes dicta est agna, quia mitis et humilis tanquam agna fuit.*' Elle est *Agna Dei*, la personnification féminine de l'Agneau de Dieu »¹⁹. Sur cette image, sa toison peut en effet faire penser à celle d'un mouton, bouclé, et la façon dont elle se superpose aux jambes fait naître l'image d'un animal. L'artiste aurait alors fait d'une pierre deux coups, en mélangeant deux symboles majeurs de l'iconographie d'Agnès, tout en étant fidèle à la légende. On pourrait aussi penser qu'il y a eu une contamination iconographique entre la tradition visuelle des femmes sauvages, également représentés avec une fourrure recouvrant presque intégralement le corps.

Cette contamination est plus visible sur la deuxième image qui est quadripartite. La partie supérieure présente deux scènes séparées par le mur de la chambre. On voit à gauche le fil du proconsul offrir à Agnès des pierres précieuses pour la convaincre de l'épouser ; elle refuse ostensiblement en levant les deux mains. À droite, ce même personnage est cloué au lit, malade d'amour, et un personnage non identifié (il pourrait s'agir d'un médecin) lui attrape la main. En dessous, dans la vignette de gauche, la sainte, vêtue de ses cheveux, reçoit d'un ange un habit blanc, après qu'un homme a enlevé sa robe bleue, qu'il tient dans la main. Face à elle, assis sur un siège se trouve le père du jeune garçon. Cette vignette est une image synthétique et rassemble en un seul moment son déshabillage, la pousse instantanée des cheveux et la réception de l'habit qui a

¹⁸ RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien. Tome troisième. Iconographie des saints*, t. 3, Paris : Presses Universitaires de France, 1958.

¹⁹ *Ibid.*, p. 33

pourtant lieu au bordel dans le texte. Visuellement, ces trois vêtements sont alignés en une diagonale montante jusqu'à l'ange, ce qui suggère au spectateur son élévation vers les cieux et crée une narration réduite de la suite de l'histoire par le vêtement. Dans la vignette de droite, Agnès est brûlée, attachée à un poteau, un homme la menaçant d'une lance²⁰. Cependant, elle ne porte toujours pas la tunique offerte par l'ange, et demeure couverte par ses cheveux que l'on voyait déjà dans la vignette précédente. Peut-être que l'enlumineur n'a pas compris la scène ou qu'il a préféré la laisser vêtue ainsi pour conserver l'aspect emblématique de la chevelure. La chevelure de la sainte est nettement distinguée de ses cheveux. On peut voir cette dernière coiffée vers l'arrière et tombant dans son dos, sans rejoindre ce qu'elle porte sur le corps, bien que la distinction soit légère, et se remarque surtout par le contraste avec l'épaisseur de la fourrure. Le corps de la sainte se rapproche en effet de la première image par cela, mais sans évoquer cette fois l'agneau, mais plutôt une peau animale différente. Celle-là est interrompue au niveau des chevilles, des poignets et du cou, rappelant évidemment l'iconographie de la femme sauvage. Il serait d'ailleurs plus juste de parler de poil que de cheveux, au vu de la longueur de ceux-ci, trop courts pour même former des boucles. La ressemblance iconographique est peut-être due à l'enlumineur, qui aurait confondu cheveux formant un vêtement, et seconde peau. On peut aussi imaginer qu'il ait été influencé par les costumes de sauvages des Entrées royales²¹, ou Pas de Danse²², ou bien de représentations théâtrales, qui lui aurait évoqué plus facilement le vêtement. Quoi qu'il en soit, l'image crée l'ambiguïté entre ces deux iconographies, et témoigne des différentes adaptations visuelles du motif de la chevelure, peut-être nées de quelques divergences d'interprétation, de figuration mentale, ou d'habitudes iconographiques.

Le motif littéraire de l'incroyable chevelure de sainte Agnès a été repris de façon diverse dans les représentations figuratives et théâtrales. En étudiant ces trois exemples, nous avons pu conclure qu'il a été sujet à différentes interprétations visuelles proposant

²⁰ On peut voir un jeu d'opposition entre le don des futiles pierres du prince éconduit et le don du vêtement (nécessaire) par l'ange missionné par le réel amoureux de la jeune femme, le Christ. On remarque également un parallélisme entre les deux scènes de droite qui montrent toutes deux une souffrance liée à l'amour : un amour qui est refusé par la sainte au prince, un amour que refuse d'abandonner Agnès, celui de la foi.

²¹ SALIOU Clément, « Les hommes et les femmes sauvages dans les *Entrées solennelles de France* et des possessions bourguignonnes du nord de l'Europe », *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Bruno BOERNER, Christine FERLAMPIN-ARCHER (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 115-128.

²² POUVREAU Florent, *Du poil et de la bête : iconographie du corps sauvage en Occident à la fin du Moyen Âge, XIII^e-XVI^e siècle*, Paris : Comité des travaux historiques et scientifiques, 2014. Ici p. 63-95

des variations plus ou moins fidèles aux textes, allant même jusqu'à la réécriture totale du motif dans le mystère occitan, ou à l'association à de nouvelles iconographie dans le cas des enluminures. Nous l'avons déjà vu dans le chapitre sur les canons de beauté, mais nous souhaitons le souligner de nouveau. La chevelure apparaît comme un motif littéraire, ayant puisé dans la culture iconographique ou au contraire l'ayant influencé, à la portée symbolique multiple et vaste permettant aux artistes du Moyen Âge de faire état d'une originalité singulière dans l'adaptation et la variation.

Variation et diffusion du motif

Avant de conclure cette étude, nous aimerions aborder brièvement la diffusion de ce motif de la chevelure salvatrice et protectrice, qui, en dehors du cas de sainte Agnès, a connu un succès large à l'époque médiévale. Nous pensons ici à deux autres légendes que nous ne pouvons étudier plus en détail dans le cadre restreint de ce mémoire : celles de sainte Wilgeforte et de Lady Godiva.

La légende de sainte Wilgeforte apparaît au XIV^e siècle dans les textes et trouve sa place immédiatement après dans les arts visuels, en sculpture, enluminure et peinture²³. De nombreuses versions existent avec des variations assez minimes. Nous nous en tiendrons à une présentation relatant les éléments principaux de la légende, sans donner les variantes spécifiques. Wilgeforte est fille d'un roi païen qui souhaite l'obliger à se marier. Elle refuse pour préserver sa virginité et se vouer à son seul époux, Dieu. Maltraitée, elle demande de l'aide au seigneur, qui la dote d'une barbe l'empêchant dès lors d'être désirée par un autre homme. Face au refus d'abandonner sa foi et sa barbe, son père la fait crucifier. Le culte de cette sainte est attesté dans pratiquement toute l'Europe et l'on trouve des images en Italie, dans le Nord de l'Europe, en Espagne, en Angleterre et en France, parfois accompagnant des textes, comme dans le bréviaire... parfois séparées. Si l'identité de l'homme que son père veut la voir épouser ou bien le pays changent, la barbe et la crucifixion restent invariables, et les poils sont un élément qui ne disparaît pas des images. Nous n'avons pas pu voir de scènes précédant sa crucifixion, mais seulement Wilgeforte une fois portée sur la croix, les yeux ouverts, les bras en croix ou relevés,

²³ WALLACE Lewis, « Bearded Woman, Female Christ : Gendered Transformations in the Legends and Cult of Saint Wilgefortis ». *Journal of Feminist Studies in Religion [en ligne]* 30, n° 1, 2014, p. 43-63.

cheveux lâchés, barbue, rappelant le Christ. Sa poitrine, plus ou moins apparente, est utilisée pour renforcer ou diminuer la ressemblance entre les deux suppliciés. Quoi qu'il en soit, cette légende présente de nombreuses similitudes avec celle de sainte Agnès, et il n'est pas impossible qu'elle s'en soit inspirée en faisant intervenir d'autres légendes de vierges ayant pris des attributs masculins, ou ayant même traversé les frontières du genre²⁴. On retrouve ainsi le même élément déclencheur, un mariage non voulu pour préserver un premier mariage au Christ, une opposition entre païens et foi chrétienne, menacée par les premiers, un épisode miraculeux en lien avec la (ca)pilosité et un martyr final lui permettant de rejoindre son époux. Le poil remplace ici la chevelure mais acquiert la même force apotropaïque que dans le cas de Sainte Agnès et prend aussi la forme d'une récompense divine miraculeuse. La différence majeure tient de l'aspect transitoire ou non de la transformation. En effet, sainte Wilgeforte demeure barbue jusqu'à sa mort et ses poils s'intègrent totalement à son visage, pour en faire une figure ni homme ni femme. Il n'est donc plus question de costume ou d'habit, mais d'une transition physique, qui rendent le miracle et le martyr d'autant plus forts, en rendant le sacrifice irréversible, même avant de savoir qu'elle allait être tuée.

Après avoir vu comment le motif de la chevelure protectrice s'est répandu au sein de la littérature et l'art hagiographique, nous aimerions montrer qu'il a également dépassé les limites de ce genre, et a été retranscrit dans un folklore profane populaire. La légende de Lady Godiva, qui trouve ses premières traces écrites au XIII^e siècle sous la plume de Mathieu Paris, en est un exemple frappant²⁵. Les sources sont plus accordées sur le déroulé de l'histoire qui fait intervenir des personnages historiques du XI^e siècle dont nous avons des preuves d'existence, Lady Godiva ou Godgifu et son mari Leofric²⁶. Épouse d'un noble possédant de nombreuses terres, elle prit la défense des plus pauvres habitant sur celles-ci, malmenés par de lourds impôts à payer. Elle demanda à son époux

²⁴ Ces dernières années, sainte Wilgeforte a été l'objet de nombreuses études l'ayant pris comme figure de la fluidité de genre au Moyen Âge. Sur ce sujet, nous renvoyons à VILLEMUR Frédérique, « Saintes et travesties du Moyen Âge », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [en ligne] 10, 1999. <https://doi.org/10.4000/clio.253>

Nous signalons tout de même que le mot « travesties » a été vivement critiqué et souvent effacé du lexique pour décrire les saintes transgenres depuis les années 2010. Nous recommandons aussi l'étude de MILLS Robert. « Recognizing Wilgefortis », *Trans Historical: Gender Plurality before the Modern*, Greta LAFLEUR, Masha RASKOLNIKOV, Anna KLOSOWSKA (éd.), Ithaca : Cornell University Press, 2021, p. 133-159, et le livre de MAILLET Clovis, *Les genres fluides. De Jeanne d'Arc aux saintes trans*, Paris : Arkhé, 2020.

²⁵ DONOGHUE Daniel, *Lady Godiva, A Literary History of the Legend*, Oxford : Blackwell Publishing, 2003, p. 26-27. Toutes les citations en anglais proviennent de la traduction que donne l'auteur de la *Chronica Majora* écrite par Mathieu Paris vers 1250.

²⁶ *Ibid*, p. 7.

de baisser les taxes et redevances. Il lui imposa alors comme condition de traverser la ville nue, à cheval. Prête à tout pour sa cause, la noble femme utilisa sa chevelure pour se couvrir du regard de la foule et obtint ainsi une réduction des impôts. La légende rassemble toutes les clefs pour construire l'image d'une sainte. Tout d'abord, la noble femme refuse elle aussi d'abandonner ce en quoi elle croit, ici la justice, et accepte de se sacrifier pour sa cause et pour le bien de tous. Il va sans dire également que l'outil narratif de la chevelure couvrante a dû être emprunté à la littérature hagiographique, que ce soit celle des saintes pénitentes ou Agnès. Mathieu Paris reprend ainsi le vocabulaire du vêtement qu'il associe ici au voile « veiled », et précise que le mari de la belle prit cette couverture comme un miracle (« who considered it miraculous »), ce qui achève de la présenter comme une nouvelle sainte chevelue. Nous avons aussi été surprise de retrouver une anecdote disparue de la légende de sainte Agnès dans la Passion latine, mais présente dans une version de l'espagnol Prudence du V^e siècle²⁷. Dans celle-ci, personne n'ose lever les yeux vers Agnès lorsqu'elle est nue sous ses cheveux, excepté un homme, qui se retrouve immédiatement aveugle puis meurt. Pareillement, au XVII^e siècle la légende de Lady Godiva incorpore ce même élément au travers du personnage Peeping Tom, devenu une expression courante pour désigner un voyeur un peu trop curieux²⁸. Bien que cet ajout soit tardif, Daniel Donoghue note tout de même que dès 1569, certaines versions racontent que Lady Godiva fait appel à des magistrats et autres officiers pour proclamer une interdiction de la regarder, s'exposant à de grandes peines si cela n'était pas respecté²⁹. Avant cela, l'histoire protégeait déjà la pudeur de la courageuse femme, en précisant que, par respect ou par intervention divine, les passants ne posaient pas leur regard sur elle³⁰. Nous n'avons pas pu établir dans quelle mesure la version de Prudence a pu influencer jusqu'au XVII^e siècle le mythe, mais nous tenions à rappeler que le motif de la nudité cachée, bien que réécrit, a pu prendre des formes finalement très proches à travers le temps et l'Europe, sans pour autant que les auteurs aient eu une volonté établie de rapprocher ces deux légendes.

²⁷ LANÉRY, art. cit., p. 20.

²⁸ DONOGHUE, *op. cit.*, p. 69.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

Nous avons voulu montrer que le cheveu, dans le cas où il n'est pas le signe d'une monstruosité ou d'une marginalité, pouvait faire l'objet d'une transformation en un objet, ici le vêtement, comportant une fonction et un rôle propre, en s'additionnant à la porteuse tout en acquérant une certaine individualité propre. De cette façon, on a pu remarquer qu'il devenait le réceptacle d'un certain pouvoir magique, miraculeux et surtout apotropaïque, en se faisant l'intermédiaire entre le divin et le mortel, et l'aimante et l'aimé. La chevelure, dans l'imaginaire médiéval se trouve au cœur de la relation entre l'épouse et le mari, sans pour autant se limiter à un objet de séduction, et doit être perçu comme un outil de la force féminine servant à résister à l'imposition d'une volonté contraire, conditionné cependant à la foi religieuse ou en certaines valeurs.

Nous avons observé que la tradition littéraire a fait perdurer dans le temps, et à travers une multiplicité de variations, ce motif chevelu ou pileux à l'occasion, au travers de figures emblématiques et vénérées comme des saintes ou au moins des héroïnes, telles sainte Agnès, mais aussi sainte Wilgeforte et Lady Godiva. Ce motif s'est révélé être propice au jeu de réécriture, d'adaptation, de mise en scène et de mise en image, en ce qu'il a permis aux auteurs médiévaux de superposer d'autres motifs ou traditions iconographiques comme la femme sauvage ou l'agneau et d'adapter la légende aux besoins scéniques et narratifs. Nous avons pris la légende de Sainte Agnès comme point de départ en suggérant qu'elle avait pu influencer bien d'autres histoires, mais il faut surtout garder à l'esprit qu'elle aura surtout été un point d'échange et de passage entre différents mythes, genres littéraires, époques et lieux et de l'imaginaire collectif médiéval qui s'est visiblement emparé de façon large et varié du motif de la chevelure extraordinaire. Dans la suite de notre étude, il s'agira de regarder comment le cheveu en devenant objet, se fait aussi le réceptacle de l'extraordinaire et de l'essence de la femme à qui ils appartiennent, dans le sens inverse, c'est-à-dire lorsqu'on la sépare de soi.

Chapitre 8 : Les cheveux de la demoiselle sans nom, exemple du sacrifice ultime

La chevelure merveilleuse, sainte, a aussi imprégné la littérature romanesque courtoise dans le cycle le plus mémorable du Moyen Âge : le cycle arthurien. La *Queste del Saint Graal* met en scène un protagoniste féminin majeur dont la chevelure se révèle être indispensable à l'accomplissement de la quête³¹. La sœur de Perceval, une demoiselle sans nom, se sépare de ses précieux cheveux pour en faire les attaches du fourreau de l'« Épée-aux-estranges-renges », uniquement nommé par ce qualificatif renvoyant au matériau capillaire dont elles sont faites. Une fois encore, le cheveu se transforme en un objet merveilleux, presque miraculeux, puissant qui contribue à réaliser la volonté divine sur terre. La chevelure féminine est consacrée, comme dans un récit hagiographique, telle une sainte relique, née du pieux sacrifice de la demoiselle³². On est face ici à une inversion du motif religieux ; le cheveu n'est plus un cadeau de Dieu, mais un cadeau pour Dieu. Il sera question ici de voir comment s'opère la mise en place d'une hagiographie utilisant le cheveux-objet comme motif religieux, mais aussi comment celui-ci se révèle être la clef du récit, et de fait un ressort narratif nécessaire à l'histoire, et un artefact magique participant à la réalisation totale du chevalier dans un transfert du pouvoir de la dame à celui-ci³³. Pour ce faire, on regardera avec attention le parcours de la demoiselle sans nom de sa première arrivée dans le roman jusqu'à la déposition de Perceval à ses côtés dans la salle du Saint-Esprit³⁴.

³¹ *La Quête du Saint-Graal*, roman en prose du XII^e siècle, Fanni BOGDANOW (éd.), Anne BERRIE (trad.), Paris : Librairie générale française, 2006.

³² Pour des études sur la demoiselle sans nom ne prenant pas pour biais uniquement la chevelure, se référer à : LOUISON Lydie, « La sœur de Perceval des *Continuations* en vers à la *Queste del Saint Graal*. », *Les personnages autour du Graal : actes du colloque international et transséculaire des 7 et 8 juin 2007*, Claude LARCHET (dir.), Lyon : Université Jean-Moulin-Lyon 3, 2008, p. 73-90. Cet article propose une généalogie du personnage dans l'ensemble de l'œuvre arthurienne à la fois probante et éclairante.

MILLAND-BOVE Bénédicte, *La demoiselle arthurienne : écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 2006. L'analyse du personnage de la messagère féminine s'effaçant au profit des actions masculines a attiré notre attention par sa pertinence et sa clarté.

DEMAULES Mireille, « Fraternité et Fraternité dans *La Queste del Saint Graal* », *Désir n'a repos : Hommage à Danielle Bohler*, BOUCHET Florence, JAMES-RAOUL Danièle (dir.), Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2015 p. 239-255. En proposant une étude sur la fraternité, l'autrice nous propose une vision originale de la sœur de Perceval et de leur relation qu'elle qualifie d'« idéal adelphique ».

³³ Nous sommes consciente que le motif religieux a déjà été traité par Myriam ROLLAND-PERRIN dans son chapitre « Chevelure et Motif », *Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge* [en ligne], Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2010, p. 171-273, (<https://doi.org/10.4000/books.pup.4303>) mais il nous a paru que son analyse restait en surface et qu'il manquait le caractère amoureux du geste que nous abordons ici. Nous reconnaissons tout de même le travail de compilation des sources qui nous a été d'une grande aide.

³⁴ BOGDANOW, éd. cit., p.489, paragraphe 241, l. 27- p. 654, paragraphe 332, l. 28. L'épisode de la nef est reproduit en annexe 22.

L'histoire de la demoiselle sans nom est la suivante : la jeune fille, qui est en réalité la sœur de Perceval, est chargée par Dieu de mener Galaad jusqu'à l' « épée-aux-estranges-renges » et de lui remettre le baudrier qui la rendra complète et lui conférera un pouvoir d'invincibilité. Pour ce faire, elle vient chercher Galaad dans un ermitage près de Corbenic dans lequel il passait la nuit. Elle lui annonce qu'il doit partir avec elle pour une aventure merveilleuse. Elle l'emmène alors jusqu'à la nef construite par Salomon, dans laquelle nul ne peut entrer s'il n'a pas la foi la plus profonde en Dieu. Là, Bohort et Perceval les attendent. Les quatre protagonistes entrent et commencent à sonder le lieu, rempli de nombreuses merveilles. Parmi elles figure une épée avec des inscriptions posant des conditions à quiconque souhaite la prendre. La demoiselle leur raconte l'histoire de l'épée pour les aider à comprendre pourquoi elle ne peut être saisie par n'importe qui. Ces explications sont coupées par une analepse divulguant au lecteur comment la nef fut édifiée par Salomon et sa femme et comment l'épée fut forgée. Ce même épisode est narré dans une lettre trouvée par les chevaliers à la reprise du récit principal. Ils découvrent à ce moment-là que le baudrier de l'épée, de pauvre qualité, doit être remplacé par un nouveau, fait par une jeune femme vierge et fille de roi qui l'aura conçu avec ce qu'elle a de plus précieux. Sur le point de partir en quête de cet objet, les trois chevaliers sont interrompus par la demoiselle qui révèle qu'elle a apporté avec elle un baudrier en cheveux. Galaad peut donc saisir l'épée le cœur léger. Après cet épisode, les chevaliers retournent sur la terre ferme et arrivent près d'un fief où l'entrée leur est refusée tant que la sœur de Perceval n'aura pas rempli une coupe de son sang. En effet, la châtelaine est atteinte d'une maladie qui ne peut être guérie que par le sang de celle-ci. Pour éviter des combats inutiles, elle accepte de se sacrifier et demande à être inhumée à Sarras, lieu dans lequel seront également enterrés Galaad et Perceval à l'issue de la quête du Graal.

Construction d'une hagiographie romanesque

La demoiselle sans nom, la sœur de Perceval, intervient pour la première fois dans le récit lorsqu'elle vient dépêcher Galaad pour aller chercher l'épée exceptionnelle qui lui permettra d'accomplir sa quête. Pourtant déjà adoué, le héros ne peut pour autant pas

être un chevalier digne du Graal sans celle-ci. Avec ses compagnons Bohort et Perceval, ils partent donc tous les quatre en quête de cette lame prodigieuse, jusqu'à arriver à la nef de Salomon, comble du merveilleux roman par ses multiples surprises et théâtre d'épisodes vécus ou narrés hors du commun (nous pensons ici aux récits imbriqués de la construction de la nef, mais aussi aux épisodes racontés par la demoiselle). On dégage déjà un certain nombre d'éléments qui peuvent se prêter à l'établissement d'un cadre hagiographique, que ce soit le registre merveilleux ou l'évocation d'un personnage biblique. Jean-René Valette dans son article « *La Queste del Saint Graal*, une hagiographie en semblance : défi laïque et spiritualité décléricalisée »³⁵ propose une relecture du roman entier à la lumière des critères établis par Patrick Henriot pour déceler un « discours hagiographique »³⁶. Si la méthodologie s'est avérée efficace lorsqu'elle est appliquée à l'ensemble du roman, elle ne manquera pas de faire ses preuves pour analyser notre passage.

1. « Le discours hagiographique met toujours au premier plan, plus que tout autre, le concept d'intercession. Il impose et décrit une sorte de transitivité des mérites et des bienfaits impliquant plusieurs partenaires engagés dans une relation hiérarchique : fidèles, saints, Vierge et Christ, Dieu »³⁷

La délimitation du concept à la notion d'intercesseur nous semble peut-être un peu trop réductrice car elle envisage la mise au premier plan de la relation entre le divin et le terrestre uniquement sous la forme d'une transmission de bas en haut, c'est-à-dire des fidèles vers le créateur. Nous proposons d'élargir cette notion également au concept d'intermédiaire. Dans ce cas, il serait plus approprié de dire que le discours hagiographique met au premier plan un échange, un dialogue entre le monde céleste et le monde terrien, que ce soit à travers une relation ascendante plaçant le religieux (saint, ermite, christ ou Vierge) en position d'intercesseur auprès de Dieu, ou à travers une relation descendante faisant intervenir le laïc en position d'intermédiaire de Dieu auprès des hommes.

³⁵ VALETTE Jean-René, « *La Queste del Saint Graal*, une hagiographie en semblance : défi laïque et spiritualité décléricalisée », *Les Dossiers du Grihl* [en ligne] 2015, n° 1, 2015. <https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.6324>

³⁶ HENRIOT Patrick, VALETTE Jean-René « Perlesvaus et le discours hagiographique », *Repenser le Perlesvaus*, numéro thématique de la *Revue des Langues Romanes*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 73-93.

³⁷ *Ibid.*, p. 75

La demoiselle sans nom se retrouve dans le récit en position non pas d'intercesseur, mais plutôt d'intermédiaire prophétique entre la volonté divine, c'est-à-dire la recherche du Graal, et le héros terrien que représente Galaad. Son unique rôle, sa destinée, est de permettre à ce dernier de trouver l'épée pour accomplir la quête. Une fois cela effectué, elle choisit volontairement de mourir pour sauver la vie d'une autre damoiselle atteinte de la lèpre, en donnant des consignes aux trois chevaliers pour achever la quête. La demoiselle transmet la voix du Seigneur aux hommes qui n'ont d'autre choix que de la suivre et qui dépendent d'elle pour parvenir au Graal, le protagoniste principal l'affirme même dans l'histoire « Par foi, fet Galaaz, ja ceste part ne fusse venuz [a mon escient], s'ele ne m'i eust amené. [Dont l'en peut dire que je i suis plus venuz par lui que par moi].» (p. 494). À trois reprises, il est sous-entendu ou explicité que celle-ci agit sur ordre divin et qu'elle sert d'intermédiaire. La première référence apparaît lorsqu'elle dévoile le plan divin, sans pour autant mentionner qu'elle en est la missionnaire : « [Biau] seignor, fet la pucele, en cele nef la est l'aventure por quoi Nostre Sires vos a toz trois ci assemblé, si vos en covient oissir hors de ceste nef et aller la » (p. 494) La jeune femme se tient dans la place d'une guide qui explicite les raisons de la présence des trois hommes là où ils se trouvent, la nef de Salomon. La référence au seigneur, suivie juste après de la forme impersonnelle « vos en covient » exprimant l'obligation ne laisse pas le choix, leur destin est tout tracé, et une fois énoncé par la messagère, ils ne peuvent y échapper. Par ailleurs, la demoiselle s'exclut du projet en employant le « vos », et s'efface pour conserver et ancrer son rôle d'intermédiaire, ne prenant pas part à l'aventure mais la relançant uniquement. La deuxième fois où l'ordonnance divine se fait sentir dans le texte a trait à l'étrange baudrier : « Mes si tost come je soi que ceste aventure m'estoit apareillie et qu'il la convenoit fornir de mes chevels, si me fis tondre [erranment] et en fis cez renges teles come vos [les] poez voir » (p. 546). La pucelle n'indique aucunement qui ou comment elle a appris qu'elle devait amener Galaad au bateau, mais ces mots suggèrent que quelqu'un lui en a donné l'idée car elle a su, « je soi », mais pas découvert pas elle-même. La formulation laisserait plutôt penser à une apparition ou une voix divine, de la même manière que l'aventure de Galaad est lancée par une apparition étrange du Graal à la cour. Plus loin encore dans le récit, la demoiselle énonce explicitement qu'elle est chargée de transmettre « ainsi le velt li Haut Maistres, et por ce le vos mande, il par moi, que vos le faciés ainsi » (p. 576).

Cette demoiselle sans nom s'inscrit de fait dans la catégorie des personnages messagers de Dieu, dont la fonction symbolique et narrative ne relève que de la transmission des plans divins. Sa volonté propre s'efface au profit de la mission qu'elle doit remplir, et elle n'agit qu'en qualité de guide prophétique. La demoiselle devient alors un personnage omniscient, ayant connaissance du passé, qu'elle raconte dans les digressions épiques liées à l'histoire de l'épée, et du futur, qu'elle prédit comme lorsqu'elle annonce son enterrement prochain à Sarras, ce qui lui permet d'anticiper la résolution de la quête en coupant ses cheveux.

2. Le discours hagiographique valorise classiquement des lieux associés à des saints qui y ont vécu ou/ et y sont enterrés ou/ et y accomplissent des miracles. Ces lieux polarisent un espace sacré que l'on peut considérer comme hétérogène et sont gérés par des communautés qui ont construit leur identité autour de la personne du saint patron³⁸.

Le passage qui nous intéresse se déroule principalement autour d'un lieu sacré, la nef de Salomon. Ce bateau merveilleux n'est pas un lieu associé à la vie d'un saint, plutôt un espace fictivement biblique, lié au personnage prophétique de Salomon. Pour façonner un espace fictif mais crédible et incontestablement biblique, l'auteur de la quête fait appel à différents procédés. Le premier tient au motif du bâtisseur, puisque dans la Bible, le prophète est celui qui fait construire le Temple de Jérusalem ainsi que les fortifications de la ville et le palais royal³⁹. En réutilisant cette image, le texte facilite l'assimilation de l'épisode de la construction de la nef aux autres ouvrages qu'a pu réaliser le fils de David, en ne faisant qu'ajouter un exploit à la liste déjà connue par la Bible. D'autre part, cette histoire est insérée dans le texte avec une annonce placée avant : « Et por ce que maintes jenz le porroient oïr qui a merveille le tendroient se l'en ne lor devisoit coment ce poist avenir, si se destorne .i. pou li contes de sa matere et de droite voie por deviser [la verité d]es trois fuiseax qui de trois colors estoient » (p. 514)). Le texte qui s'ensuit relate comment Ève et Adam, après la chute du Paradis, ont fait naître les arbres qui ont permis de façonner les fuseaux du lit de la nef, et comment Salomon et sa femme firent construire le bateau. Le récit emprunte des épisodes à la Bible, tels que l'arbre de la connaissance ou le premier meurtre en les enrobant de détails propres au récit du Graal (comme le rameau tenu par Eve lors de la chute), et cite directement les saintes écritures : « Tu mangeras ton pain en ta suor » ou « En tristece enfanteras et en dolor ta porteure » (p. 518). Sans

³⁸ HENRIET, VALETTE, art. cit., p. 75

³⁹ I Rois 6-8

manquer de cocher les attentes didactiques d'un texte religieux, ce passage imbrique la construction de la nef dans l'histoire biblique de l'ancien testament rendant d'autant plus authentique le récit fait par l'auteur de la *Quête*. Ainsi, en inscrivant la nef dans une tradition vétérotestamentaire, le conte fait émerger un lieu biblique, certes fictif, mais tout à fait plausible aux yeux du lecteur, qui ne doute de la possibilité que la nef ait pu exister. Ce lieu est intrinsèquement lié à la demoiselle, dont la destinée est de la révéler aux héros et de finaliser l'œuvre de Salomon et sa femme en complétant la panoplie de l'épée avec le baudrier en cheveux, et son histoire gravite nécessairement autour de celui-ci.

Second lieu sacré, relevant peut-être plus d'une dévotion communautaire, la ville de Sarras est aussi associée à la Demoiselle sans nom, car son corps y est acheminé après sa mort. Sa dernière volonté, et prophétie, est qu'elle soit inhumée dans un bateau qui rejoindra de lui-même la ville de Sarras devant accueillir le Saint Graal, et qu'on l'enterre ensuite dans la salle dédiée à la coupe, auprès de Galaad et Perceval. À la mort de ce dernier, le texte dit que « si le fist Boorz enfoïr avec sa suer [et avec Galaad el palés esperitel] » (p. 654). La requête de la demoiselle a été menée à terme, et elle repose à l'endroit où l'on vit pour la dernière fois le Saint Graal, en faisant un lieu presque aussi sacré que Jérusalem puisqu'il a accueilli la dernière relique du Christ. Le texte ne nous dit pas ce qu'est devenu Sarras ou la salle du Saint-Esprit après la disparition de la coupe, mais on imagine aisément que ce puisse être un lieu fictif de dévotion spirituelle dans l'imaginaire du lecteur. Ainsi, la demoiselle ne peut qu'être sainte pour avoir été enterrée auprès du seul homme ayant réussi à remplir la quête, Galaad, dans la sainte salle dédiée au sang du Christ.

3. « Le discours hagiographique a toujours une dimension exemplarisante, ou si l'on préfère parénétiq. Que le saint soit admirable et imitable, ou seulement admirable, le texte hagiographique est pédagogique et vise à modeler les comportements.⁴⁰ »

Il serait bien long de lister la totalité des extraits insistant sur la qualité admirable de la jeune fille, mais trois éléments traversent le texte répétitivement : sa virginité, sa haute ascendance et son sens du sacrifice.

⁴⁰ HENRIET, VALETTE, art. cit., p. 75

La virginité de la demoiselle est une condition *sine qua non* posée par l'épée elle-même, qui exige que celle qui fera le baudrier manquant soit « toz jorz pucele en volenté et en ovre » (p. 506). Si la jeune fille ne dit pas à voix haute qu'elle l'est, elle se propose pour donner ses cheveux, signifiant ainsi qu'elle remplit l'ensemble des conditions requises, dont celle d'être chaste. Plus loin, dans la cité de la demoiselle lépreuse, lors de la trêve pour la nuit, un homme raconte l'histoire de leur suzeraine, et énonce comment celle-ci ne peut être guérie qu'avec le sang d'une « virge pucele qui fust fille de roi » (p. 572). Pour la deuxième fois, la jeune fille se sacrifie car elle est la seule à remplir toutes les contraintes (lignage et virginité). Dans la lettre posée près de son corps dans le bateau la conduisant vers sa dernière demeure, on ne mentionne presque rien d'elle, si ce n'est qu'elle est la sœur de Perceval, qu'elle a façonné le baudrier et qu'elle « fut oz jorz virge en volenté et en ovre » (p. 588). Bien évidemment, la virginité est une caractéristique fréquente chez les saintes⁴¹ (nous l'avons vu avec sainte Agnès), qui au Moyen Âge relève presque de l'impératif pour accéder à l'état de sainteté ; et celles qui ne l'ont pas été passent leur vie à racheter leur faute en restant chastes jusqu'à la mort (comme les saintes ermites).

Le haut lignage est mentionné aux mêmes passages que la virginité, comme pour dresser un parallèle entre la vertu du sang et celle des actes. Ainsi, l'épée rappelle que la femme qui fera le baudrier sera « fille de roi et de roine » (p. 506) et nous l'avons dit, la lettre à côté de son cadavre indique aussi à Lancelot qu'elle était du même sang que Perceval, et donc d'une grande famille. Par ailleurs, elle n'est jamais nommée dans le texte qui la désigne comme une demoiselle, une pucelle ou le plus souvent comme la "sœur de Perceval », la ramenant toujours à ses liens familiaux. Elle-même, lorsqu'elle se présente, ne donne pas son prénom mais bien sa parenté « je sui vostre suer [et fille au roi Pellehen] » (p. 496). La jeune fille sans nom est enfermée dans l'image de fille ou de sœur de, ce qui lui confère un caractère en quelque sorte universel, puisqu'elle n'a pas de nom, mais limité tout de même à l'appartenance à une famille renommée.

⁴¹ TAZDAIT Fawzia, « L'idéal de virginité d'après les Pères de l'Église latine », *Topiques* 134, n° 1, 2016, p. 49-62. Cet article retrace brillamment comment la virginité est devenue un réel dogme théorisé et imposé par des hommes aux femmes dans les ordres religieux comme aux saintes.

Dernière qualité admirable qui rend la jeune fille exceptionnelle, son sens du sacrifice, qui se traduit par le don de ses cheveux puis de sa vie, sacrifices auxquels elle se soumet volontairement : « Mes si tost come je soi que ceste aventure m'estoit apareillie [...] si me fis tondre [erramment] » (p. 546) , « si vos creant que] je m'aquiterai demain si come les autres puceles s'aquient » (p. 572). Personne ne l'oblige à couper ses cheveux ou à donner sa vie, au contraire dans le second cas, les chevaliers s'y opposent même au départ. À dire vrai, son existence semble presque être modeste à ses yeux, puisqu'elle a déjà offert ce qu'elle a de plus précieux, et on pourrait même penser qu'elle souhaite mourir pour rejoindre au plus vite les héros dans la tombe parce qu'elle connaît déjà sa destinée, mais aussi pour sceller son vœu de chasteté dans l'éternité, car rappelons-le, si elle y contrevenait, elle rendrait caduc le contrat symbolique passé entre Galaad, elle et l'épée et elle mourrait dans l'infamie : « s'[il avient qu']ele enfraigne sa virginité, [aseur en soit ele qu']ele morra de la plus male mort que feme poist morir » (p. 506).

La demoiselle sans nom incarne un modèle féminin stéréotypé, non pas à travers des attributs physiques (bien que sa chevelure soit un indice pointant vers le canon féminin de la beauté), mais par ses qualités morales, sa pureté d'esprit et sa noblesse. La chasteté, symbole du mariage avec le Christ, et la tonte, signe de renoncement aux vanités terrestres,⁴² figurent une foi religieuse sans faille.

4. « Le discours hagiographique dévoile une perception duale (mais non dualiste) du monde, en vertu de laquelle les saints et leurs fidèles affrontent régulièrement les forces du Mal. Celles-ci peuvent agir directement et dans un cadre surnaturel, ou bien par délégation, au sein de la société (hérétiques, incrédules, milites peu respectueux etc.). La bataille est menée par le saint et/ ou ses proches, pour Dieu, mais aussi pour une ou plusieurs communautés non exclusives les unes des autres et souvent emboîtées : communauté monastique locale, Église en tant que communauté des fidèles, Église en tant qu'institution etc.⁴³ »

⁴² Concernant la symbolique de la tonte, que certaines moniales effectuaient à leur entrée dans les ordres ou que le voile représente métaphoriquement, et l'image du renoncement, nous renvoyons à BERTHELOT Anne, « Fortune est chauve derriere et devant chevelue » : les variations sur la chevelure féminine dans le contexte du Graal », CONNOCHIE-BOURGNE, *op. cit.*, p. 23-33, ou encore le chapitre sur les motifs de ROLLAND-PERRIN Myriam (*op. cit.*). Ce dernier présente, dans une partie dédiée au geste religieux, plusieurs, exemples littéraires de renoncements féminins à la chevelure pour entrer dans les ordres. L'autrice y aborde également notre extrait qui illustre aussi bien son propos que le nôtre.

Nous n'avons pas pu nous étendre sur le renversement de l'image de l'humiliation ultime (dont la demoiselle est menacée si elle rompt son engagement) que portait la tonte féminine, ici utilisée comme la quintessence de la sacralisation, mais il est certain que le parallèle inversé qui s'esquisse dans le récit s'inscrit dans une tradition du renversement de valeurs appliquée aux saintes (tout comme Sainte Agnès porte les cheveux longs pour protéger sa pudeur alors que cette même coiffure était attribuée aux prostituées). Concernant les pratiques d'humiliation par la tonte, nous invitons le lecteur curieux à consulter ROLLAND-PERRIN Myriam, « Les tondues et les traînées ou les mauvais traitements infligés à la chevelure féminine », CONNOCHIE-BOURGNE, *op. cit.*, p. 339-356.

⁴³ HENRIET, VALETTE, *op. cit.*, p. 75

Ce critère est sûrement le plus difficile à percevoir dans le parcours de la demoiselle. Pour autant il n'est pas absent et si l'on considère qu'elle agit comme un guide que les trois chevaliers suivent, ils forment alors sa communauté de fidèle, au moins jusqu'à ce qu'elle meure. Galaad, Perceval et Bohort se fient à elle sans jamais remettre en question ses commandements et la suivent jusqu'à sa mort. Elle n'affronte pas directement les forces du Mal, mais les trois hommes massacrent la cour des frères incestueux en sa présence, et sont informés juste après qu'ils étaient « païor que Sarrazin, ne ne fesoient rien qui ne fust contre Deu » (p. 556). À ses côtés, les chevaliers rétablissent la loi divine dans ce château et triomphent du mal incarné par les mauvais fils du Comte Arnoul.

Enfin, l'épisode qui conduit à la mort de la sœur de Perceval relève aussi de la lutte contre le Mal. Bien que dans notre version le texte ne dénonce pas la dame lépreuse comme une pécheresse⁴⁴, on comprend que l'orage qui s'abat sur la ville une fois les chevaliers partis est un symbole d'une certaine colère divine : « Tot le jor dura cele tempeste, si tres grant et si tres merveilleuse que il ot bien tote la moitié des murs del chastel versé par terre, dont il furent molt esbahi. Car il ne quidierent mie que en mil anz poïst estre en tel manière li chastiaux destruis par tempeste, come s'il [lor sembloit par ce qu'il en veoient par defors] » (p. 578). Cette description, par son inscription dans le registre merveilleux avec l'emploi de formules hyperboliques, fait appel aux connaissances religieuses du lecteur qui reconnaît ici une condamnation divine réservée aux pêcheurs, à la manière des plaies d'Égypte ou du déluge. Ce châtiment venge la mort de la demoiselle sans nom, et probablement celles de toutes les vierges passées dans ce château avant elle, en faisant apparaître une opposition radicale entre la lépreuse indirectement meurtrière, et la vierge qui se sacrifie.

5. « Le discours hagiographique ne perd jamais de vue la Bible, archétype toujours présent dans l'esprit des hagiographes mais aussi, plus ou moins explicitement, dans le récit. Le modèle des

⁴⁴ Dans son livre *Histoire des lépreux au Moyen âge : une société d'exclus*, Paris : Imago, 1988, Françoise BÉRIAC cite une autre version de notre livre présentant la demoiselle comme une "pécheresse". Malheureusement elle n'indique pas sa source et nous n'avons pu trouver l'extrait en question. Dans ce même livre, l'auteur expose comment la littérature s'est servie de l'image du lépreux comme d'un vampire pour en faire un personnage vil et cruel.

Bien que nous n'ayons pu nous attarder sur ni sur le thème de la guérison par le sang qui s'impose comme un topos hagiographique ni sur la symbolique à la fois négative (punition divine) et positive (souffrance du Christ dans la chair) de la lèpre, nous signalons un excellent article de ROGOZINSKI Jacob, « ' Pire que la mort ' Les lépreux au Moyen Âge : de l'exclusion à l'extermination », *Lignes* 2, n° 35, 2011, p. 7-30.

saints est christique, apostolique et prophétique. Il est vétérotestamentaire et plus encore néotestamentaire.⁴⁵ »

Il est impossible de ne pas voir l'établissement d'une typologie dans le parcours de la demoiselle, car celle-ci est explicitée dans le texte. Dans l'épisode de la construction de la nef, on comprend que la femme de Salomon est associée à Ève, car elle est une mauvaise épouse : « puis que feme velt metre son sen et s'entencion en engin, nul sens d'ome mortel ne s'i porroit prendre ; si [ne] comença [pas a nos, mes] a nostre premiere mere » (p. 532). Cependant comme la Vierge Marie a racheté le premier péché (« par la glorieuse Virge Marie seroit restorez li glorieus heritages », p 520), la demoiselle sans nom corrige les erreurs de l'épouse de Salomon que symbolise le piètre baudrier en étoupe de chanvre fait par cette dernière. Elle ne peut en effet faire mieux car elle ne possède rien de précieux, laissant entendre qu'elle n'est aucunement un modèle de vertu, à l'inverse de la sœur de Perceval, qui fabrique le baudrier avec sa chevelure, attribut reflétant de nouveau les qualités intérieures et la foi sans faille de la femme à qui ils appartiennent. Le conte de la *Quête du Saint Graal* tisse un lien évident entre la Sainte Vierge et la demoiselle en mettant à l'honneur leur qualité commune qu'est la virginité et en inscrivant la seconde dans la famille typologique des femmes rédemptrices.

La jeune demoiselle partage aussi quelques caractéristiques christiques, qui sans pour autant établir une typologie – il serait en effet fort risqué de croire qu'une femme puisse incarner l'image du Christ – permettent de rendre compte une fois de plus de la pureté du sacrifice que fait la pucelle⁴⁶. L'écuelle de sang évoque incontestablement le Saint Graal, objet même de la quête, et symbolise le sacrifice pour le bien de l'humanité, puisque la jeune fille qui se livre à la mort évite ainsi un massacre qu'elle juge inutile en comparaison à sa vie.

En se basant sur les critères établis par Patrick Henriët, on peut avancer avec certitude que l'histoire de la sœur de Perceval relève bien du discours hagiographique, que le motif du sacrifice des cheveux appuie et supporte largement. En outre, le passage étudié comporte tous les signes du genre hagiographique puisqu'on y trouve des miracles

⁴⁵ HENRIËT, VALETTE, *op. cit.*, p. 75

⁴⁶ Sur la place des femmes dans la *Quête del Saint Graal*, et particulièrement sur celle de la sœur de Perceval, lire ARONSTEIN Susan, « Rewriting Perceval's Sister : Eucharistic Vision and Typological Destiny in the *Quête del San Graal* », *Women's Studies : An inter-disciplinary journal* 21, n° 2, 1992, p. 211-230. L'autrice s'attache à montrer comment les femmes sont écartées de la quête et réduites à des personnages à peine secondaires.

et surtout un cadre hautement merveilleux. La liste des éléments est longue et pour n'en citer que certains, on peut remarquer le décor de la nef remplie de pierres, le somptueux lit, les fuseaux de celui-ci, et bien entendu la future épée de Galaad. Celle-ci est non seulement faite de matériaux uniques et merveilleux, tels que « .ii. costes (...) de .ii. diverses bestes » (p. 498) aux propriétés magiques, mais possède aussi des qualités anthropomorphes comme une volonté et une voix propres exprimées à chaque inscription lue. Le tout est décrit dans une avalanche de superlatifs participant à une description hyperbolique généralisée. La demoiselle et sa chevelure ne sont pas laissées pour compte dans le domaine de l'extraordinaire : « en tret les renges ovrees de fil d'or et de chevels, si estoi[en]nt li [chevel] si bel et si reluisant que a poines poïst l'en conoistre le fil d'or des chevels. Et avec ce i avoit enbatu riches pierres precioses ; si i avoit .ii. bocles d'or si riches que a poines poïst l'en trover lor parelz » (p. 546), et à juste titre car si le merveilleux est une manifestation du divin, le baudrier, nous le reverrons, est un support et l'image de la foi religieuse portée par la jeune fille. L'ensemble de ce qui vient d'être démontré justifie donc qu'elle soit appelée « [sainte pucele] » (p. 576) dans le texte, et que l'on considère le baudrier comme un objet religieux à la manière d'une relique investie d'une force divine.

La chevelure comme clef du récit

Le cheveu transformé en objet religieux, et nous le verrons par la suite, magique, participe à la composition du discours hagiographique, mais plus encore, il est véritablement la clef de l'épisode de la nef ; il lui donne sa structure et le résout en permettant de propulser la quête vers son achèvement.

L'histoire de la nef peut être subdivisée en trois parties. Les deux premières respectent un schéma similaire : une description d'une partie de la nef, une première inscription de défense ou d'instruction, une prise de parole des chevaliers à propos de ce qu'ils viennent de lire, une seconde inscription, le refus des chevaliers de prendre l'arme en main, l'intervention de la demoiselle qui commente les inscriptions et expose la façon dont les prédictions faites par celles-ci se sont réalisées. La troisième partie intègre une variation, puisqu'elle commence également avec une description des fuseaux, mais ici, la

lecture n'est pas celle d'inscription mais d'une lettre laissée par Salomon, racontant l'histoire du bateau. Une fois celle-ci lue, on retrouve une prise de parole des chevaliers qui annoncent qu'ils doivent partir en quête du baudrier sans lequel ils ne pourront empoigner l'épée bien qu'ils ne refusent plus de la prendre, puis une intervention de la demoiselle, qui vient à la fois clôturer le cycle répétitif du schéma narratif et empêche la prolongation de la quête du Graal et de l'épée, en résolvant l'intrigue par le don de sa chevelure. Dans cette structure qui dévoile petit à petit une histoire plus large et plus complexe qu'initialement pensée par les héros, la chevelure est incorporée à la partie active du texte, c'est-à-dire celle de l'avancée du récit, puisqu'il faut partir, qui rompt avec la partie contemplative, dans laquelle les héros ne faisaient qu'observer et écouter. Le baudrier est un réel outil narratif, surprenant, qui permet à la fois d'étaler le mystère sur la durée et de relancer l'intrigue qui commençait à ralentir, tout en la stoppant net, tout du moins pour ce qui est de la recherche de la demoiselle au baudrier (puisqu'ils reprennent ensuite leur recherche du Graal).

Le texte est pensé comme une sorte d'énigme/mystère, dans la durée et sous la forme de défenses répétées, posées par les inscriptions sur l'épée, qui restent généralisantes :

« Ja nus ne me traie hors de cest fuerre, [tant soit hardiz], s'il ne fiert melz d'epée que autres [et plus hardiement] ; et qui autrement me trera, sache il veraiement qu'il ne faudra ja a estre mort ou mehaignié. Et ceste chose a esté esprovee ». (p. 500 et 502)

Cela permet à la sœur de Perceval de jouer son rôle de guide exégétique et de leur expliquer l'histoire de cette épée au royaume de Logres. Cependant, si l'auteur laisse la voix aux chevaliers, qui en refusant d'attraper l'épée ouvrent la porte aux interludes épiques narrés par la jeune fille, jamais ils ne s'arrêtent sur l'absence du riche baudrier. Ainsi, il est mentionné mais il faut attendre encore la fin du long épisode biblique pour que l'histoire retourne vers celui-ci et qu'elle se conclue. De cette manière, l'histoire permet de mettre en lumière Galaad, qui se découvre comme le descendant direct de Salomon (et donc le légitime détenteur de l'épée) et remplit toutes les conditions énoncées par l'épée, si ce n'est celle d'être une demoiselle vierge et fille de roi. L'attente contribue aussi à rendre plus extraordinaire l'élément final du baudrier qui met un terme à un suspens pesant, d'une façon surprenante pour le lecteur, et qui demeure le seul élément qui ne dépendait pas du héros masculin. En ce sens, la chevelure de la demoiselle

lui confère le pouvoir de diriger l'histoire, car puisqu'elle en connaît déjà le dénouement et qu'elle possède l'objet nécessaire pour rendre l'épée complète, elle devient maîtresse du temps de l'énonciation du récit, en lui permettant de durer (par omission), de bifurquer, et finalement de revenir à l'objet même de leur présence, la récupération de l'épée. En réalité, si l'on prête attention aux détails de l'histoire, le baudrier plane au-dessus de l'intrigue dès la première apparition de la demoiselle. En effet, dès qu'elle quitte son château aux côtés de Galaad, celle-ci place une boîte mystérieuse devant elle « prend [un escrin trop bel et trop riche. Et quant ele est montee sor son palefroi, si le met devant li» (p. 492). L'auteur n'en dit pas plus, et ouvre dès à présent le mystère du baudrier, sans le nommer et sans pour autant attirer l'attention dessus jusqu'à sa mention dans l'inscription de la nef, puis dans la lettre de Salomon.

La demoiselle, le baudrier et, *in extenso*, la chevelure mènent l'épisode de l'« épée-aux-étranges-renges ». Les cheveux sont utilisés comme un fil directeur de l'intrigue qui débute dès l'arrivée de la demoiselle sans nom dans l'histoire, et s'étire en quelque sorte jusqu'après sa mort, puisque l'épée n'est nommée que par son étrange caractéristique et que la jeune fille n'est reconnue dans sa lettre-épitaphe qu'au travers de cet accomplissement. En clair, ils soutiennent à ce moment de la quête une histoire dans le passé (épisode tacite de l'annonce divine à la demoiselle et de la tonte des cheveux), dans le présent, et dans le futur (après la mort de la pucelle), qui donne la direction à suivre aux chevaliers et les rend dépendant de cette chevelure pour continuer leur mission, qui comme nous le verrons, ne pouvait être achevée sans cet épisode.

Un baudrier magique : transmission du pouvoir

Le cheveu, sous la forme du baudrier, se voit attribuer une place majeure dans l'histoire de la demoiselle sans nom, en participant à la formation d'un récit semblable à une vie de sainte et en étant l'élément clef permettant de résoudre l'étape de l'épée et d'avancer vers la fin de la quête. Bien évidemment, un tel objet, né du sacrifice d'une jeune vierge et voué à compléter la panoplie de l'épée (manche, lame, fourreau...) ne peut être qu'un objet hors du commun, merveilleux et magique. Il sera ici question de voir quels

sont les pouvoirs conférés à l'épée et son porteur et comment s'opère un transfert de la jeune fille au baudrier jusqu'au porteur, dans une relation presque amoureuse.

L'épée qui, comme le remarque Martin Aurell dans son fabuleux livre⁴⁷, est reconnue dans la *Mort Arthu* par le souverain de Camelot comme supérieure à Excalibur, possède la qualité la plus exceptionnelle, et pragmatiquement parlant la plus pratique et recherchée, l'invincibilité. La combinaison d'éléments aux pouvoirs surnaturels, tels que la résistance aux brûlures et l'amnésie partielle, rend son porteur capable de détruire tout ce qui entrera en contact avec la lame, à l'unique condition qu'il porte le baudrier : « li cors [de celui] a cui costé je pendrai ne puet estre honiz [en place] tant com il soit ceinz des renges a quoi je pendrai » (p. 504). En d'autres termes, les cheveux de la demoiselle servent de lien entre le porteur et la lame et agissent comme une marque permettant à celle-ci de reconnaître son propriétaire et de lui rester fidèle. L'efficacité du pouvoir surnaturel ne se fait pas attendre ; dès qu'ils quittent la nef et qu'ils rencontrent leurs premiers ennemis, plus rien ne peut les arrêter. Au premier château, il est dit des ennemis qu'il « lor covint torner les dos. Car fet tex merveilles d'els [et tant en ocit] qu'il ne quident mie qu'il soit hom mortex, ainz quident que ce soit .i. enemis qui soit entr'els descenduz por desruire les» (p. 554), au second, la description, assez similaire, est également frappante : « Et Galaaz, qui tint l'Epee as estranges renges, fiert a desrre et a senestre et ocit tot ce qu'il ataint, et [fait] itiex merveilles qu'il n'est nus homs qui le veist qui cuidast qu'il fust homs terriens, mes aucuns monstres » (p. 568 et 570). Les champs lexicaux du succès, de la mort et des êtres mystiques attestent de la force incomparable que l'arme prodigue à Galaad et qui le transforme en un être hors du commun se démarquant de la masse terrestre.

Ces descriptions épiques ne vont pas sans rappeler celles que l'on peut trouver dans *La Chanson de Roland*, dans laquelle le protagoniste éponyme tranche ses ennemis en deux d'un seul coup d'épée, elle-même investie d'un pouvoir surnaturel puisqu'elle contient... des cheveux de Saint-Denis⁴⁸ ! Il appert que dans l'imaginaire médiéval, les reliques corporelles de saints ou de saintes ne sont pas uniquement des objets de

⁴⁷ AURELL Martin, *Excalibur, Durandal, Joyeuse : la force de l'épée*, Paris : Presses Universitaires de France, 2021.

⁴⁸ « E ! Durendal, cum es bele e seintisme ! ; En l'oriét punt asez i ad reliques ; ; La dent seint Perre e del sanc seint Basilie ; E des chevels mun seignor seint Denise » v. 2344-2347
La Chanson de Roland, Cesare SEGRE (éd.), Madeleine TYSENS (trad.), Genève : Droz, 2003, p. 210.

dévotion, mais bien des artefacts aux propriétés miraculeuses conférant un pouvoir apotropaïque renforcé dès lors qu'ils sont mis au contact d'armes déjà extraordinaires. Cette puissance, catalysée par l'épée mais activée uniquement grâce à la chevelure de la jeune fille, est indispensable à Galaad pour qu'il puisse mener la quête à son terme selon le narrateur : « par ceste espee quident il bien que les merveilles de ceste terre remaignent et les aventures qui lor aviennent chascun jor perilloses » (p. 548). On le comprend, sans le sacrifice des cheveux, pas de baudrier, sans baudrier, pas d'épée invincible, sans épée, pas de Graal. En sus, le pouvoir de l'épée ne se limite pas à son caractère magique, puisqu'elle détient aussi un pouvoir symbolique et social. Il est important ici de relever que Galaad, pourtant déjà adoubé à la cour d'Arthur avant son départ, ne devient réellement chevalier qu'une fois la lame à sa ceinture : « il me semble que je soie la plus beneuree feme del monde qui ai fet chevalier le plus prodome del monde. Et bien sachiez que vos ne l'estiez pas encore [a droit] quant vos n'estiez garniz de l'espee qui por vos fu aportee en cest païs » (p. 550). Un chevalier digne de ce nom se doit d'avoir réussi l'épreuve de l'obtention de l'épée ; l'épisode le plus connu du cycle arthurien est d'ailleurs probablement le retrait d'Excalibur du rocher, qui fait office d'un couronnement symbolique et divin. La jeune fille, en sacrifiant ses cheveux, est donc celle qui adoube définitivement Galaad et l'investit de la possibilité d'accomplir la mission divine, et dont le baudrier symbolise la complétude à la fois de l'épée et du chevalier.

Le lecteur l'aura compris, l'étrange baudrier est un objet-cheveux hors du commun, dotant l'épée et son porteur d'un pouvoir tout aussi extraordinaire. Mais qui confère ce pouvoir au baudrier ? Comment s'opère ce que Patrick Henriët appelle la « transitivité des mérites et des bienfaits » ? Nous aimerions revenir à l'idée que nous avons déjà abordée lors de l'étude de la vie de Sainte Agnès : la foi amoureuse. Comme énoncé plus haut, il semble exister un lien de fidélité entre le porteur et l'épée prenant comme ancrage le baudrier ; qui assurément imite le lien qui unit Galaad et la demoiselle. Il faudrait alors envisager l'objet comme le gage d'un amour platonique, idéal. Si la relation amoureuse entre les deux personnages n'est pas formulée par le texte, elle est adroitement suggérée et prend la forme avant tout d'une relation pure et symbolique entre deux êtres partageant nombre de points communs et destinés l'un à l'autre sans jamais être ensemble. Ils sont tous deux vierges et dévoués uniquement à la quête du Graal, et ce jusqu'à la mort qu'ils accueillent à bras ouverts, rachètent la faute de d'autres

hommes et femmes par leur pureté (Galaad est chargé d'accomplir une quête que son père, Lancelot, n'a pu mener à terme en raison de ses passions amoureuses) et partagent leur dernière demeure. Alors, ne verrait-on pas dans cette inhumation commune une union dans l'après-mort pour ces deux personnages complémentaires ? En effet, on enterre généralement ensemble des personnes de la même famille, comme Perceval et sa sœur, ou des époux ; Galaad serait alors celui de la demoiselle. Si cette question doit en rester au stade de l'hypothèse, on peut tout de même remarquer d'autres formulations ambiguës dans le reste du texte. La première preuve d'amour, et probablement la plus noble, la plus ultime, s'illustre par le sacrifice de ses cheveux : « se ge les avoie chiers, ce n'estoit pas par merveille, car au jor de Pentecoste que vos fustes chevaliers, sire, fet ele [a Galaad] , avoie je encore le plus biau chief que pucele del siecle eust » (p. 546). La demoiselle fait comprendre au héros que l'importance qu'elle accorde à ses cheveux ne prend source que dans l'association symbolique qu'ils représentent et donne l'impression au lecteur que son aspect physique et sa perception d'elle-même fluctuent en même temps que la progression ascendante du héros dans l'histoire. Les couper revient alors à offrir à Galaad un objet incarnant les sentiments de la demoiselle à l'égard du héros, et témoigne de son dévouement inconditionnel car elle sacrifie ce qu'elle a de plus précieux pour lui. Une fois cela fait, la jeune fille déclare « or ne me chaut il mes quant je muire » (p. 548), confirmant qu'elle a décidé de lier sa vie au baudrier que portera le héros autour de la taille, et une fois son rôle accompli pour aider le protagoniste, elle n'a plus de raison de vivre. Elle sait d'ailleurs déjà qu'elle reverra le fils de Lancelot, au moins dans la mort, et confirme son attachement en émettant la requête de le rejoindre dans sa dernière demeure : « Et savez vos por qoi je le vos requier ? Por ce que Galaaz i gierra et [vos aussi]. » (p. 576) dit-elle à Perceval. Ce dévouement est bien entendu partagé, et il est possible de voir en Galaad un alter ego masculin de la demoiselle, qui formule cette réciprocité ainsi : « vos en avez tant fet que je [en] serai vostre chevaliers le plus prodome del monde » (p. 550). Il tient son engagement très rapidement et refuse de la laisser mourir, jusqu'à ce qu'elle choisisse elle-même de donner sa vie, en s'opposant aux gens de la demoiselle lépreuse : « tant com je vive et ele me croie, ne vos rendra ele ce que vos li requerez » (p. 568). Ces multiples exemples dressent le tableau d'un amour des plus nobles et des plus purs en ce qu'il ne sera jamais consommé mais restera indéfectible jusqu'à ce qu'ils rejoignent le Seigneur. Les deux amants remplissent les critères de l'amour licite et pur rachetant de cette façon celui de Lancelot et Guenièvre : Galaad est le

héros d'une quête qu'il achève tout comme elle dans une moindre mesure, les deux sont consacrés comme les plus nobles de lignée, de corps par la chasteté, et d'âme, et ils se sacrifient pour la foi pour mieux se retrouver auprès de Dieu. Les cheveux viennent parfaire cette image et achèvent d'en faire la demoiselle idéale, puisque sans qu'on décrive son corps, ce qui diminuerait le portrait moral dressé tout le long de l'épisode, l'auteur réemploie la métonymie capillaire pour évoquer la beauté de la demoiselle. Ses cheveux sont comparables, voire supérieurs, à l'or, et nous l'avons déjà vu, la blondeur renvoie à l'ensemble du canon de beauté continu durant le Moyen Âge.

Les cheveux-objets cristallisent une fois encore l'énergie amoureuse ; celle entre deux héros liés par leur foi chrétienne qui se traduit par la recherche du Graal, l'un principal, l'autre secondaire mais indispensable à l'achèvement du conte. L'amour de la demoiselle confère à l'objet une valeur inestimable et le rend efficace au sens où il permet à l'arme de devenir invincible en transférant et en extériorisant les qualités de la Dame vers le baudrier qui se présente comme le réceptacle de celles-ci. Les « renges » deviennent un artefact convertissant la force morale et spirituelle née de l'amour en une force physique et brute, qui illustre la tendance du Moyen Âge à adoucir la violence et à la domestiquer par l'amour, la rendant ainsi presque plus légitime lorsqu'elle prend la forme de combat violents.

Cette étude de l'utilisation du motif du cheveu-objet dans la littérature romanesque a permis de voir que ce qui se trouvait établi dans la littérature religieuse à travers l'exemple de Sainte Agnès a aussi pu trouver sa place dans la littérature romanesque, qui a su interpréter et utiliser ce motif à la fois religieux et amoureux pour en faire un symbole de la foi féminine. On peut affirmer avec certitude que cet épisode fait de la jeune fille une sainte en reprenant les caractéristiques majeures de la littérature hagiographique tels que l'image d'un modèle à imiter, la figure d'une médiatrice entre le monde céleste et terrestre... Le climax de l'hagiographie est atteint avec le don de la chevelure qui transfigure la renonciation ultime et le choix du chemin de Dieu. Dans ce passage, il est clair que la chevelure féminine est un objet religieux renfermant une

puissance magique et symbolique à la manière d'une relique, qui dirige l'ensemble du récit et de la quête en lui imposant son rythme. Par sa place centrale et son caractère divin, le baudrier ne peut être qu'un objet de pouvoir unique, conférant le don d'invincibilité à son porteur grâce au transfert des vertus de la jeune fille vers celui-ci prenant lieu dans une relation amoureuse platonique mais sublimée, et confirmant que lorsque le poil est séparé du corps, il gagne en intérêt et en force.

La religion a d'ailleurs utilisé le cheveu à la manière d'un objet dans d'autres cas plus concrets relevant plus de l'analyse historique et anthropologique. Nous pensons ici d'une part aux reliques corporelles, dont on trouve des traces en littérature dans *La Chanson de Roland* dans laquelle Durendal contient les cheveux de saint Denis mais aussi dans de nombreux inventaires comptant dans les reliques des cheveux de la Vierge par exemple⁴⁹, et d'autre part à la pratique de la tonte ou la coupe, pour se servir des cheveux comme monnaie d'échange ou d'intermédiaire entre un croyant et le saint pour obtenir un miracle⁵⁰.

Ce deuxième exemple permet de dégager des ressemblances entre les sources de notre corpus qui corroborent nos postulats initiaux. Pour reprendre nos premières hypothèses, ici les cheveux séparés du corps se trouvent bien dans un mouvement de métamorphose, c'est-à-dire qu'ils sont transformés en un nouvel objet mais aussi qu'ils transforment celui qui les porte en un héros surpuissant. De plus, ils répondent également à la notion d'intermédiaire entre deux entités – ici on pourrait même compter trois, Dieu, Galaad et la demoiselle, et se font le réceptacle de qualités magiques subordonnées au sacrifice des cheveux.

⁴⁹ GEORGE Philippe, « Entre pays mosan et Champagne : Le trésor des reliques de Montier-en-Der », *Cahiers archéologiques fin de l'Antiquité et Moyen Âge* 53, 2009, p. 68-69.

⁵⁰ LAVERGNE David, « Le cheveu sur l'autel : Remarques sur un rite de dédition personnelle », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [en ligne] Hors-série, n° 4, 2011. <https://doi.org/10.4000/cem.11794>

Chapitre 9 : Don amoureux et parodie

Nous avons vu que le cheveu séparé du corps pouvait d'une part être transformé en objet, et d'autre part acquérir un pouvoir extraordinaire issu de la foi amoureuse et divine. Cependant, la reprise du motif de la chevelure-objet ne s'arrête pas au cadre religieux et la littérature courtoise l'a exploité avec de nombreuses variations. En effet, on trouve dans beaucoup de romans de chevalerie l'utilisation de cheveux pour créer un lien entre deux êtres. Celui-ci relève généralement d'une relation amoureuse, licite ou non. Les variantes sont de quatre ordres : le contexte (issu d'un don volontaire, ou fait à l'insu de la porteuse), le type (on inclura ici des exemples de ce motif sans qu'ils soient transformés en objet), la fonction (objet de souvenir, objet de séduction, corps de substitution...) et la réaction qu'ils enclenchent. Globalement, tous ces cas s'inscrivent dans une démarche commune qui consiste à symboliser l'amour, sous toutes ses coutures, par ce qui est devenu un topos efficace et universel.

Si l'on considère donc que la chevelure provoque, transmet ou incarne l'amour, on aurait pu s'attendre à trouver des mentions de philtres d'amour à base de cheveu. Cependant, aucun texte, à notre connaissance, n'atteste d'une telle chose, peut-être parce qu'on aurait considéré que cette déclinaison pervertissait le pouvoir naturel de la chevelure féminine. En revanche, nous avons trouvé un texte comique prenant pour sujet un sortilège jeté sur des poils pubiens déclenchant un appétit sexuel incontrôlable chez la personne (ou l'animal) à qui ils appartiennent. On aimerait alors montrer comment on assiste ici à une reprise parodique et satirique du modèle noble et courtois inversant le principe du don faisant naître l'amour, en un vol provoquant un désir charnel irrépressible.

L'étude du don amoureux ou des objets-cheveux dans la littérature courtoise a déjà été bien avancée par Myriam Rolland-Perrin qui a su faire une étude exhaustive des différents textes présentant ce motif⁵¹. À ce titre, il serait inutile de s'appliquer à

⁵¹ Voir ROLLAND-PERRIN, Myriam, *op. cit.* p. 171-273.

Nous renvoyons aussi à son très bon article sur Cligès, qui vient combler son absence dans sa thèse : ROLLAND-PERRIN Myriam. « Cligès ou le fil d'or », *Actes du 22e Congrès de la Société Internationale Arthurienne, Rennes, 2008* [en ligne], 2008. <http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/index.htm>

Pour une approche relevant plus de la théorie littéraire au regard de la psychanalyse, se reporter à ALVARES Cristina et Americo DIOGO, « La demande d'amour dans Cligès de Chrétien de Troyes », *La déclaration amoureuse au Moyen Âge. Actes du colloque du Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 21, 22 et*

reproduire ce travail pour chaque exemple, et il sera plus efficace de présenter l'ensemble de ces passages sous le prisme d'une grille de lecture mettant en avant les dissemblances et les similitudes entre chaque texte, pour ensuite faire une synthèse globale faisant apparaître nos axes d'étude. Dans un second temps, nous utiliserons cette même grille pour montrer comment la nouvelle de Giovanni Sercambi, « *De Malitia et Prudentia* », renverse le modèle courtois pour en faire une image comique, populaire et critique

Présence du motif dans la littérature courtoise

Comme énoncé plus haut, nous avons fait le choix de synthétiser sous forme de tableau les informations pertinentes pour notre analyse des extraits des textes⁵² :

- *L'Âtre périlleux*, écrit au XIII^e siècle par un auteur anonyme⁵³ (v. 4285-4295).
- *L'Escoufle*, écrit à la fin du XII^e siècle, attribué à Jean Renart⁵⁴ (v. 1133-1152).
- *Le Roman du châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, écrit par Jakemés à la fin du XIII^e ou au début du XIV^e siècle⁵⁵ (v. 7297-7324).
- *Aucassin et Nicolette*, chantefable écrite par un auteur anonyme à la fin du XII^e ou au début du XIII^e siècle⁵⁶ (XIII, v. 1-22).
- *Le Chevalier de la charrette*, écrit par Chrétien de Troyes entre 1176 et 1181⁵⁷ (v. 1380-1505).

23 septembre 1995, Bien dire et bien apprendre, Villeneuve d'Ascq : Centre d'études médiévales et dialectales de Lille 3, 1997, p. 109-117.

⁵² Nous avons volontairement laissé de côté le cas du cheveu d'Iseult dans Tristan et Iseult car il ne relève pas d'un don amoureux (volontaire ou non) mais d'un fait du destin n'impliquant pas une relation amoureuse partagée. Nous concédons cependant que cette légende comporte des liens avec nos textes et nous laissons le soin au lecteur de consulter FREEMAN Michelle, « Transpositions structurelles et intertextualité : le *Cligès* de Chrétien », *Littérature* [en ligne] 41, 1981, p. 50-60. <https://doi.org/10.3406/litt.1981.1336>

⁵³ *L'Âtre périlleux*, Laurence MATHEY-MAILLE, Damien de CARNÉ (éd.), Paris : Honoré Champion, 2022. Le passage est fourni dans l'annexe 23.

⁵⁴ JEAN RENART, *L'Escoufle* : roman d'aventure, Franklin SWEETSER (éd.), Genève : Droz, 1974. Le passage est fourni dans l'annexe 24.

⁵⁵ JAKEMÉS, *Le Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, Catherine GAULLIER-BOUGASSAS (éd.), Paris : Honoré Champion, 2009. Nous joignons le passage en annexe, ainsi que la lettre du châtelain à sa dame dans laquelle il lui annonce sa mort et le renvoie de son cœur en accompagnement des tresses (annexe 25).

⁵⁶ *Aucassin et Nicolette, Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, MÉJAN-THIOLET Suzanne, NOTZ-GROB Marie-Françoise (éd. et trad.), Paris : Librairie générale française, 1997, p. 656. Le passage est fourni dans l'annexe 26.

⁵⁷ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la charrette*, Catherine CROIZY-NAQUET (éd.), Paris : Honoré Champion, 2006. Le passage est fourni dans l'annexe 27.

- *Cligès*, écrit par Chrétien de Troyes en 1176, (v. 778-872, v. 1147-1196, v. 1551-1648)⁵⁸

⁵⁸ CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, Laurence HARF-LANCNER, Paris : Honoré Champion, 2006. Les passages se rapportant aux cheveux de Soredamor sont fournis dans l'annexe 28.

	Type et forme	Qui ?	Contexte	Fonction
<i>L'Âtre Périlleux</i>	Don volontaire d'une ceinture en fils de cheveux	Ce cadeau est fait par une demoiselle inconnue à Gauvain	Il est incertain si Gauvain sait ou non que la ceinture contient ses cheveux, cependant il paraît la recevoir comme un cadeau ordinaire	Gage d'amour et souvenir de la dame
<i>L'Escoufle</i>	Don volontaire d'une chemise brodée à la manche avec des fils d'or et de cheveux	Une princesse a offert la chemise à un chevalier turc	Le narrateur omniscient précise que les broderies sont des lettres précisant que c'est un cadeau pour le chevalier.	Gage d'amour
<i>L'Histoire du châtelain de Coucy</i>	Don volontaire des deux tresses de la dame de Fayel, reproduites sur le casque de l'amant.	La dame de Fayel coupe volontairement ses tresses pour que le châtelain qu'elle aime dans une relation adultère ne l'oublie pas lors de sa croisade.	Le châtelain refuse à l'origine qu'elle se coupe les cheveux mais elle insiste. Il reproduit les tresses blondes sur son casque en y ajoutant des tresses en or, caractéristique par laquelle il est ensuite nommé.	Souvenir de la femme aimée.
<i>Aucassin et Nicolette</i>	Don volontaire d'une mèche de cheveux offerte par Nicolette à Aucassin, avant de s'enfuir pour échapper à la colère des parents de celui-ci.	Nicolette à Aucassin.	La jeune fille offre cette mèche en spécifiant que c'est pour l'aider à mieux supporter la séparation.	Gage d'amour et souvenir.
<i>Le Chevalier de la charrette</i>	Découverte d'un peigne plein de cheveux.	Lancelot trouve un peigne avec des cheveux de Guenièvre. Il donne le peigne à une demoiselle et conserve les cheveux.	Lancelot est à la recherche de Guenièvre qui s'est faite enlever. Personne ne sait qu'il aime la femme du roi.	Don involontaire déclenchant une réminiscence de la femme aimée.
<i>Cligès</i>	Don involontaire d'une chemise brodée au col et aux manches avec des cheveux et de l'or.	Alexandre reçoit ce présent de la part de Guenièvre, la mère de Soredamor.	A ce moment, aucun des trois ne connaît la valeur du cadeau. Plus tard, Soredamor comprend que la chemise contient ses cheveux mais n'arrive pas à parler à Alexandre. C'est Guenièvre qui, quand elle le remarque, demande à sa fille d'expliquer la matière de la chemise.	Cadeau de remerciement.

Réaction provoquée	Commentaire de la description	Fonction narrative
Aucune.	La brève description (ceinture de cheveux d'or et de soie) est insérée dans une description plus large de la parure de guerre du chevalier.	Uniquement descriptive. L'intrigue autour de la chevelure n'est pas continuée.
Aucune.	La description est incluse dans celle plus générale du Turc et de ses armes.	Uniquement descriptive. L'intrigue autour de la chevelure n'est pas continuée.
Aucune.	La description s'étale dans le récit du moment de la rencontre, en passant par le moment du sacrifice, jusqu'à la description du fac-similé placé sur le casque. De nouveau, la chevelure est intégrée à un élément guerrier, et on peut presque la faire entrer dans la catégorie cheveu-objet si l'on ne distingue pas la reproduction en or des vraies tresses.	Le don de la chevelure (beauté) trouve son pareil masculin dans le don du cœur (courage) du châtelain lorsqu'il meurt. La chevelure établit un précédent au dénouement tragique de l'histoire et permet de réemployer les références pour rappeler sans cesse l'histoire d'amour qui forme une seconde intrigue dans le récit.
Aucassin embrasse la mèche et la cache contre son cœur.	Description très brève.	Uniquement descriptive. L'intrigue autour de la chevelure n'est pas continuée.
Transport amoureux. Lancelot donne « mille baisers » aux cheveux avant de les placer entre sa chemise et son cœur.	La description se concentre plus sur la réaction de Lancelot que les cheveux eux-même.	Participe à la construction du personnage de Lancelot, capable d'être absorbé dans une rêverie amoureuse hyperbolique, qui le coupe de tout.
Alexandre, une fois seul, passe une nuit entière à embrasser la chemise.	La chevelure, avant d'être un élément de la chemise, est comparée au penon d'une flèche, c'est-à-dire aux plumes qui la décorent. La flèche est le corps de Soredamor, caché par une chemise et qu'Alexandre rêve de découvrir. L'auteur s'amuse avec le vêtement qui couvre le corps de la femme, mais le remplace lors d'une nuit à la dimension érotique assumée. Par ailleurs, la description de la chemise, blanche et ornée d'or rappelle la description faite par Alexandre qui insiste sur la clarté des dents, du visage, de la peau etc. de Soredamor.	La chemise matérialise l'amour réciproque des deux amants qu'ils gardent secret.

Ce tableau met en lumière certaines ressemblances dans les textes qui nous intéressent qui rejoignent nos axes initiaux.

- le poil / la chevelure peuvent être métamorphosés et/ou métamorphosant pour remplir un besoin matériel, et ainsi devenir un objet fonctionnel

On remarque que les cheveux sont fréquemment utilisés pour la fabrication de vêtements⁵⁹. Dans le cas de la demoiselle de Fayel, on peut considérer que la reproduction en or prend la place du cheveu dans l'objet. Ainsi, même si la chevelure ne fait pas à l'origine partie d'un objet, elle le devient par assimilation, tout en restant protégée. On notera d'ailleurs que le châtelain est désigné par ses ennemis par cet attribut atypique : « Li cevaliers as grans proecces; Qui sour son elme porte trecces » (v. 7452-7453, p. 540).

Ils sont également des objets de souvenirs. Leur aspect demeure le même, mais en leur conférant une fonction matérielle spécifique et déterminée, ils deviennent alors un objet distinct de la chevelure attachée à la tête. De la même façon qu'on prend ou qu'on envoie des photos de nous ou nos proches à quelqu'un pour leur donner des nouvelles et garder un souvenir ou remémorer des bons moments à celui qui la regarde, la mèche de cheveux est déjà au Moyen Âge un objet capable de remplir cette fonction d' « objet transitionnel ».

- ils agissent comme un objet intermédiaire, faisant le lien entre deux entités

A l'insu de la porteuse ou du destinataire ou bien affirmée au grand jour, la passation de quelques cheveux ou de tresses entières sert toujours de lien symbolique entre l'aimant et l'aimé, que l'amour soit déjà connu ou non. Elle permet de le renforcer, de le faire perdurer dans le temps et l'espace (les cheveux résistent au temps qui passe, pas l'or), de le faire naître ou de le faire découvrir aux amants. Si ce motif est si fréquent, c'est qu'il est efficace pour illustrer tout l'imaginaire courtois qui gravite autour de cet élément corporel qui représente le canon de la beauté autant que le canon de l'amour, qu'il soit licite ou non dans le cas de Guenièvre et Lancelot.

⁵⁹ Myriam Rolland Perrin dans son article de 2008 (art.cit.) souligne avec justesse que le geste de Lancelot plaçant le cheveu contre sa poitrine ne va pas sans rappeler la chemise d'Alexandre. Sans qu'on puisse parler de vêtement, le texte l'évoque pourtant. L'analyse détaillée des marques de l'intertextualité entre ces deux œuvres du même auteur explique aisément cette autoréférence.

- ils comportent alors bien souvent une part de magie (au sens moderne), volontaire ou non

Ici, nos textes peuvent paraître quelque peu éloignés de la magie puisque les cheveux ne participent pas à un miracle divin ou à un sort, et ne confèrent aucun pouvoir surnaturel à ceux qui les possèdent. Pour autant, on peut tout de même déceler des formes de pouvoir se trouvant à la limite de la magie.

La chevelure féminine est plusieurs fois associée dans les descriptions aux parures militaires comme dans *L'Escoufle*, *L'Âtre périlleux* et surtout dans *l'Histoire du châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, dans laquelle le chevalier l'arbore fièrement sur son casque. Lors de l'étude de Sainte Agnès, on avait déjà pu relever ce trait, en supposant que la couleur dorée, qui est aussi celle de toutes les chevelures de femmes de nos extraits, pouvait facilement évoquer une armure scintillante. Sans pour autant être transformés en arme, les cheveux pourraient dans ce cas comporter un certain pouvoir défensif, apotropaïque (particulièrement lorsqu'ils forment un casque protecteur) ou offensif, en ce qu'ils donneraient du courage au chevalier lors de son combat, qui se souviendrait même dans la guerre de l'amour qu'il a pour sa bien-aimée⁶⁰. Deuxième type de métaphore guerrière, celle de la flèche et du penon. D'un point de vue technique, les penons sont la partie qui confèrent toute la précision et l'aérodynamisme nécessaires à la flèche pour atteindre sa cible, ainsi on peut comprendre là que la chevelure est l'élément qui permet à la flèche d'amour d'atteindre sa cible, le cœur d'Alexandre. Cela nous amène au deuxième pouvoir que possèdent les cheveux : celui de l'envoûtement des cœurs.

Lorsque la demoiselle lui demande à qui sont les cheveux qu'il tient, Lancelot manifeste des signes proches de la maladie, « il avoit au cuer si tel dolor ; que la parole et la color, ot une grant pièce perdue » (p. 1443), et tombe de son cheval. Alexandre éprouve

⁶⁰ Cela rejoint la théorie de l'amour courtois, selon laquelle un chevalier qui combat pour la dame de son cœur est bien meilleur. Pour un bref aperçu du chevalier idéal, on pourra lire le chapitre de GIOVEL Carine, « Le parfait chevalier : entre terre et ciel », *Le Chevalier et le pèlerin. Idéal, rire et réalité chez Raoul de Houdenc, XIII^e siècle*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 13-34.

pour sa part un « grant mal et grant enui » (v.1616) à ne pouvoir les toucher immédiatement. Les deux hommes, dès qu'ils en ont l'occasion et qu'ils sont cachés du regard de tous, commencent alors à les embrasser « et bien C^M foiz les toche ; et a ses ialz et a sa boche ; et a son front et a sa face » (p. 1468-1471) [Lancelot], « plus de .C^M. foiz la beise. (...) Tote nuit la chemise anbrace ; et quant li chevol remire, ; de tot le mont cuide estre sire » (v. 1612 et v.1632-1634) [Alexandre]. Bien entendu, Lancelot semble être plus atteint par le sort, car son amour n'est pas autorisé par la loi divine, il est même contre-nature et ce conflit interne entre l'amour qu'il éprouve pour Guenièvre et sa loyauté à la table ronde et à Arthur provoque d'autant plus des symptômes aigus car ses sentiments déraisonnables se traduisent par une violence de leur manifestation. Pour autant, le résultat est le même. Les amants sont transis d'amour et ne peuvent qu'à peine contrôler leur désir de se rapprocher le plus près possible de l'être aimé en touchant ses cheveux et en les utilisant comme un substitut du corps véritable. Ces descriptions de fétichisme amoureux suggèrent des scènes quasi érotiques, dirigées vers la chevelure qui devient une incarnation de la femme à elle-seule et se transforme en un fantôme irréel susceptible de temporiser les pulsions du cœur et du corps⁶¹. Dans *Cligès*, l'image est d'autant plus frappante que le cheveu fait partie de la chemise, c'est-à-dire un vêtement qui recouvre le corps, et peut donc l'épouser et prendre sa forme (et c'est d'ailleurs sous la chemise qu'il souhaite le plus regarder lorsqu'il la rencontre, v. 838-849). Aucassin, dans une moindre mesure, exprime le même transport, « si les a molt honerés ; et baisiés et acolés » (XIII, v. 18-19, p. 656), peut-être plus mesuré car la femme qu'il aime est encore à ses côtés. Mais l'on voit déjà qu'en prévision de l'absence du corps, l'envie se reporte sur la relique corporelle de la femme aimée, et on imagine aisément qu'il reproduira les gestes de Lancelot ou d'Alexandre une fois Nicolette partie. L'exagération numérique, « mille », donne son caractère merveilleux à cette fièvre amoureuse qui relève finalement de l'adoration religieuse. Alexandre avec « grande poinne se retarde (...) que il ne l'aore et ancline » (v. 1611-1613) et on retrouve le même champ lexical du côté d'*Aucassin et Nicolette* (voir citation précédente) et du *Chevalier de la Charrette* : « il les comance a aorer » (p. 1468). Le verbe « aorer » appartient au champ religieux et peut

⁶¹ Sur le fétichisme amoureux et la chevelure lire PIREs Alessandra Maria, « Ekphrasis : le cas du Lancelot-Graal », Littérature, Thèse de Littérature sous la direction de Catherine Jones, University of Georgia, 2004 et ROZIER Claire, « Le peigne de la reine dans l'épisode de la Charrette (Chrétien de Troyes, Lancelot en prose et Prosa-Lancelot) », CONNOCHIE-BOURGNE, *op. cit* p. 365-383.

se traduire par « rendre un culte » (DMF). Son emploi renvoie à l'idée d'une adoration religieuse proche du culte des reliques qui se manifeste par le signe physique de l'inclinaison chez Alexandre (« ancliner » signifie « faire une inclinaison en signe de soumission, d'humilité », comme on pourrait le faire devant une statue ou une relique pour manifester son respect).

La chevelure féminine, envoyée à l'amant, se transforme bien en un objet-souvenir comportant sa part de pouvoir et de merveilleux, en étant placée aux côtés d'une panoplie militaire, supposant alors la capacité de porter bonheur et chance à celui qui la porte, ou de lui insuffler le courage nécessaire à la victoire. En parallèle, c'est elle aussi qui détient le pouvoir d'ensorceler le cœur des hommes et de leur faire perdre la raison en inversant le rapport de supériorité raison-cœur, déclenchant ainsi des signes de folie, de maladie et des gestes amoureux et érotiques à destination du cheveu, agissant comme substitut du corps absent.

Parodie du motif : poils pubiens et magie noire

Il a été question de souligner certains aspects répétitifs dans le topos du don ou de la découverte de cheveux féminins dans la littérature courtoise. On a ainsi dégagé quelques ressemblances, non pas systématiques mais fréquentes, tels que la blondeur, l'association à un objet placé près du corps, le gage ou le symbole d'un amour présent ou à venir, initiateur d'une réminiscence d'un amour lointain sous la forme d'un souvenir ou de l'incarnation du corps dont le cheveu est une métonymie évidente. Nous aimerions maintenant confronter à cela la nouvelle « *De Malitia et Prudentia* » issue du recueil *Il novelliere*⁶² écrit par Giovanni Sercambi (1348-1424) entre la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle⁶³, pour tenter de montrer que ces codes littéraires de la lyrique courtoise ont pu être détournés pour produire un effet d'inversion comique dans une critique aussi acerbe que convenue dans les fabliaux de l'hypocrisie cléricale.

⁶² Le nom *Il novelliere* est d'usage commun. Ce n'est pas celui que donne l'éditeur (voir note ci-dessous).

⁶³ GIOVANNI SERCAMBI, dit Sercambi, « *De Malitia et Prudentia* », *Novelle*, Giovanni SINICROPI (éd.), Florence : Le Lettere, 1995, p. 351-355. La nouvelle est entièrement fournie dans l'annexe 29.

La nouvelle se concentre autour de la figure du prêtre Pasquino de la ville de Gello, près de Lucques, qui tente de profiter d'une femme mariée, Moccina, qui refuse ses avances. Celle-ci, en bonne épouse, ne lui adresse jamais la parole et lorsqu'il tente de l'approcher, elle le repousse. Pour réussir à la mettre dans son lit, il imagine donc un plan, pensant que s'il frappe suffisamment le fils de cette femme, dont il est également le maître d'école, il obtiendra de lui tout ce qu'il souhaite par la peur. Ainsi, lorsqu'il considère que la violence a fait son œuvre, il commande une dernière fois à Moccina de le rejoindre dans son lit lors d'une fête, en projetant si elle ne s'exécute pas d'utiliser son fils pour l'atteindre. Bien entendu, celle-ci ne se rend pas auprès du prêtre et il ordonne donc à son fils de voler des poils pubiens de sa mère dans son sommeil. L'enfant obéit et essaye d'arracher des poils à celle-ci, qui s'en rend compte et le questionne. Il est obligé d'avouer que le clerc lui a promis d'arrêter de le frapper en échange de ceux-là. Le mari de Moccina, furieux mais curieux de savoir ce que Pasquino voulait faire avec les poils, les remplace par ceux de sa truie. Le prêtre jette un sort à l'aide de ceux-ci et immédiatement la truie se rue à l'église, poussée par une ardeur sexuelle non explicite mais hautement suggérée par course effrénée de la truie. Le mari la suit et menace de mort Pasquino qui a tenté de trouver refuge dans sa chambre à l'étage. Par peur de l'épée, il tombe de sa fenêtre et se brise les jambes. Découvert par tout le village, il est banni, et la truie est mise à mort car elle continue de vouloir poursuivre le clerc. Ainsi se termine l'histoire du prêtre Pasquino.

Désormais la nouvelle clarifiée, il est utile de se remémorer les critères utilisés pour synthétiser les extraits sur les cheveux de la littérature courtoise qui établissent une base d'analyse commune.

Type	Qui ?	Contexte	Fonction	Fonction narrative	Réaction provoquée	Commentaire de la description
Vol de poils pubien	Un prêtre et une femme mariée, Moccina	Le prêtre utilise l'enfant de la femme qu'il veut atteindre pour subtiliser des poils. Son mari les remplace par ceux d'une truie.	Objets d'un sort	Le sortilège exercé sur les poils est une péripétie majeure qui mène à la morale de l'histoire et à son dénouement.	La truie se dirige vers le prêtre, guidée par une pulsion irrépressible.	Lorsque l'enfant donne les poils de la truie à Pasquino, il remarque qu'ils sont blonds et se réjouit d'avoir bien choisi une belle femme.

Le recueil de nouvelles inspiré du *Décameron* de Boccace présente des références aux contes orientaux des *Mille et une nuits*⁶⁴. Il appert que ces textes s'adressent à un public ayant également une culture littéraire étendue et possédant les codes de lecture courtois. Alors, si l'on observe une inversion du motif de la chevelure séparée du corps, le lecteur médiéval l'aura sûrement remarqué et aura perçu cette nouvelle comme une parodie formant un monde à l'envers à partir du motif étudié juste avant. Ce n'est plus un noble cheveu, mais un poil pubien, bas par le statut social de sa porteuse et par le registre même auquel il renvoie, lui-même remplacé par des poils de truie. Il n'est plus échangé ou trouvé, mais bien volé, et l'on passe de l'amour à l'appétit sexuel sans émotions. Ce système d'inversion se nourrit de la littérature courtoise en détournant ses codes pour les rendre risibles tout en dénonçant un clergé corrompu par les instincts les plus primaires qui s'adonne à la sorcellerie. Si tout est renversé, on remarquera tout de même que l'auteur conserve un cliché courtois et fait dire à Pasquino, observant la blondeur des poils de truie, « Costei è bella donna » (p. 354) (« c'est une belle femme »). Il aurait pu choisir d'invertir le blond avec le noir, cependant il se sert *a contrario* de cet élément pour glisser subtilement une petite morale au lecteur : les apparences sont trompeuses, un prêtre peut cacher un dépravé, un poil blond une truie. On pourrait aussi y lire un signe de l'aveuglement clérical, représenté par Pasquino qui ne se rend pas compte de la supercherie, et se base sur un faux élément pour jauger la beauté de celle qu'il désire (d'ailleurs *a posteriori* de la décision de l'ensorceler), qui s'ajoute alors à la critique plus manifeste de la manipulation et de l'abus de pouvoir du prêtre usant de son statut religieux pour arriver à ses fins.

Il appert donc que le motif du cheveu-objet peut se convertir, selon les besoins du propos, en un motif du poil-objet reposant sur les mêmes principes que nous avons observés tout au long de notre étude :

⁶⁴ Sur les emprunts littéraires à l'œuvre de Boccace, voir RUTHENBERG Myriam Swennen, « Telling Lies, Telling Lives : Giovanni Sercambi Between Cronaca and Novella », *The Italian novella : a book of essays*, Gloria ALLAIRE (dir.). New York : Routledge, 2003, p. 69-80.

Sur la relation entre l'œuvre de Sercambi et la culture musicale, lire ELIAS Cathy Ann. « Sercambi's Novelliere and Chronicle as Evidence for Musical Entertainment in the Fourteenth Century », ALLAIRE, *op. cit.*, p. 81-104.

Pour les références au *Mille et une nuits*, voir IRWIN Robert, *The Arabian nights : a companion*, Londres : Allen Lane, 1997, p. 70.

- le poil / la chevelure peuvent être métamorphosés et/ou métamorphosant pour remplir un besoin matériel, et ainsi devenir un objet fonctionnel

Les poils sont ici transformés en un ingrédient magique, destiné à recevoir le sort et à le transférer à la personne qui les détient. La fonction qu'ils remplissent est assez claire : ils sont un substitut du corps sur lequel le sort est jeté, à la manière d'une poupée vaudou. Ils agissent à la fois comme un réceptacle et un émetteur⁶⁵.

- ils agissent comme un objet intermédiaire, faisant le lien entre deux entités

Cet objet intermédiaire multiplie ici les intervenants qui sont au nombre de cinq : le prêtre, la femme, le mari, l'enfant et la truie. Le lien s'effectue entre la truie et le voleur, par l'entremise d'un mari en colère. Le vol a rendu inefficace l'action du prêtre qui a été détournée à son détriment, pour créer une relation contre-nature en ce qu'elle lie un homme et un animal d'une part, mais relevant de la contrainte d'autre part. Les personnages secondaires s'interposent entre la relation des deux protagonistes, le prêtre et Moccina, pour créer une scène de farce. En effet, le clerc utilise l'enfant pour atteindre sa mère et voler des poils, et quand il est découvert, c'est cette fois le mari qui intervient en remplaçant les poils. Le rapport entre l'homme et la femme est pollué par l'action d'autres personnages, relative au poil, qui se retrouvent messenger comme l'enfant ou bouclier comme le mari, dans un récit qui n'était pas le leur initialement. Ce faisant, le poil devient l'outil narratif central de l'histoire et l'intermédiaire (faussaire) des deux bouts de la chaîne d'acteurs.

⁶⁵ Dans BOLOGNE Jean-Claude, *Du Flambeau au bûcher. Magie et superstition au Moyen Âge*, Paris : Plon, 1993, l'auteur liste un ensemble de pratiques relevant de la superstition et de la magie d'amour. Il souligne que la forme la plus répandue de charmes pour faire tomber amoureux est celle de l'absorption d'aliments ayant été au contact du corps ou de résidus corporels. Parmi ces méthodes, on trouve la tourte aux poils pubiens (voir note 6, p. 312). La propriété de transfert n'est donc pas propre au poil.

Au sujet de l'utilisation de poils dans des sorts, Maxime PERBELLINI explique ceci : « L'ingrédient fait partie de la famille des restes corporels (cheveux, rognures d'ongle, poils du corps). Ils apparaissent, tout à la fois, comme un moyen de lier un sort à un individu en particulier, dont le reste le représente et le fait prendre part au sort par métonymie, ou comme un moyen de s'offrir au Diable (cf. par exemple la condamnation de Jean de Bar et la *determinatio* de l'Université de Paris sous la houlette de Jean Gerson en 1398). Dès la fin du XIV^e siècle, le don du corps du sorcier, représenté dans toutes ses composantes, devient un élément central du pacte diabolique. » Correspondance privée par courriel entre Maxime Perbellini et Maud Pérez-Simon, le 20 mai 2022

Cette relation, dont le poil est le point de départ, semble se construire en miroir. Il faut entendre ici que la truie, animal qui est lié au péché de gloutonnerie⁶⁶, acquiert un appétit sexuel vorace, rappelant celui du jeteur de sort qui va jusqu'à employer la magie pour imposer son propre désir à quelqu'un d'autre. Au départ, la truie n'est en réalité que l'image que renvoie le prêtre de lui-même, et le lien qui les unit se construit sur ce jeu entre désir forcé (par le prêtre) et désir subi (par la truie) puis inversement. Cette soumission aux pulsions se caractérise par l'accélération du texte : « Il prete, che non pensa quello è fatto, fugge su per le scale : la troia drieto al prete ; <il prete> in sala, la troia drieto. » (p. 354) (Le prêtre, qui ne pense pas à tout ce qu'il a fait, s'enfuit par les escaliers, la truie juste derrière le prêtre; (le prêtre) dans la pièce, la truie juste derrière). L'auteur joue de la répétition de propositions non verbales qui se raccourcissent pour finir composée uniquement du nom de l'animal et de l'adverbe de proximité pour signifier une action irréfléchie et incontrôlée de la part de la truie. Cela est doublé de la suppression du verbe de mouvement dans la seconde proposition se rapportant au prêtre, suggérant alors une course effrénée. En addition, l'animal acquiert des capacités humaines et peut monter et descendre une échelle « la troia scese la scala » (p. 354) (La truie descend par l'échelle). Le prêtre qui avait cédé à ses envies animales le devient et se transforme en une proie pour l'animal qui le poursuit et qui lui, s'humanise peu à peu dans le texte et imite le comportement du prêtre qui courrait après Moccina. Le lien entre les deux personnages rapprochés par le poil consiste donc en un miroir inversé : l'homme devient la truie, la truie devient l'homme.

⁶⁶ Sur ce sujet, se rapporter à PASTOUREAU, Michel, *Le cochon : histoire d'un cousin mal aimé*, Paris : Gallimard, 2009, et VINCENT-CASSY Mireille, « Les animaux et les péchés capitaux : de la symbolique à l'emblématique », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public* [en ligne] 15, 1984, p. 121-132. <https://doi.org/10.3406/shmes.1984.1441>

Dans cet article, Mireille Vincent-Cassy étudie le lien entre le cochon et la gloutonnerie, mais signale également qu'il a pu aussi être associé à la luxure en prenant pour exemple le ms. BnF 938 de la *Somme le Roi*, qui représenterait la Chasteté écrasant un porc. Nous n'avons pas trouvé trace de cette enluminure en allant vérifier le manuscrit, et la Chasteté serait plutôt en train de tenir un oiseau selon la notice.

En revanche, on observe une association plus fréquente de la luxure avec le sanglier dit aussi porc sauvage au Moyen Âge et les descripteurs de Biblissima font se recouper « porc » et « luxure » pour une lettrine enluminée dite *Châtiments des luxurieux* (Livre d'heure à l'usage de Rome, XV^e siècle, peinture sur parchemin, Paris : BnF lat. 9473, f. 124v) et pour quatre images de Luxure (ou Vénus) et d'un porc sauvage dans le *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville : *Guillaume de Digulleville et Luxure*, XV^e siècle, Paris, BnF fr. 376, f. 66v, *Guillaume de Digulleville et Vénus*, XIV^e siècle, Paris, BnF fr. 377, f. 52v., *Guillaume de Digulleville et Vénus*, XIV^e siècle, Paris, BnF fr. 829, f.66v. et *Le Pèlerin et Luxure*, vers 1390, Paris Bibliothèque Sainte-Geneviève 1130, f. 67v.

N.B : d'autres descripteurs attribuent la même iconographie à Gloutonnerie, et il appert que le porc sauvage peut être l'image de plusieurs vices. À ce sujet lire PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris : Seuil, 2004. L'auteur indique que le sanglier acquiert une connotation de plus en plus négative au cours du Moyen Âge, pour finir par incarner l'ensemble des péchés capitaux.

On retrouve le thème du monde à l'envers de la domination du cochon sur l'homme sur le plafond peint de la maison du 51 rue de Verdun à Carcassonne, réalisé au milieu du XV^e siècle :



Homme écorché par un cochon, closoir, peinture sur bois, milieu XV^e siècle, 51 rue de Verdun, Carcassonne. © Maud Pérez-Simon.

De nouveau l'image semble bien cruelle et violente et frappe par la prise de distance qu'elle propose au spectateur. L'écorcheur devient l'écorché, de la même manière que le harceleur est harcelé dans notre texte. On peut difficilement affirmer que ce type d'images fonctionnaient comme des moralités peintes et qu'il faudrait alors voir un cas de conscience sur la souffrance animale, mais il est certain qu'elle met en exergue un changement de perspective poussant à l'interrogation comme le fait Sercambi.

- ils comportent alors bien souvent une part de magie (au sens moderne), volontaire ou non

Le prêtre Pasquino jette des sorts, aux poils, des *incanti*, qui déclenchent des événements involontaires. Les notions de perversion et de consentement prennent une place majeure dans l'histoire et on voit s'instaurer un renversement de la situation marquant la condamnation : le trompeur devient trompé, celui qui voulait contraindre subit un désir non consenti de la même manière que Moccina « non aconsentisse » (p. 352), ne consentait pas à s'offrir à lui. La violence de l'acte, que ce soit d'arracher des

poils de l'intimité d'une femme ou de la contraindre, se répercute sur le prêtre qui subit une violente attaque de la part de l'animal et finit par tomber d'une fenêtre, se brisant ainsi les jambes. La magie devient le symbole de la corruption et de la supercherie, elle catalyse la dimension comique du texte et provoque le désordre et le malheur de celui qui s'en sert. Le représentant de la foi, de l'ordre, du savoir et de la magie divine, bascule du côté des forces obscures, rompant ainsi avec la foi religieuse et tombant dans la foi superstitieuse et irrationnelle⁶⁷. Le poil devient alors le support et l'outil de cette mauvaise foi, confirmant ainsi son aspect négatif et trompeur, puisque le prêtre n'a pas été capable de le distinguer de celui d'une femme et l'objet ensorceleur de cœur se mue en un objet ensorcelé qui déclenche une ardeur sexuelle. Le cheveu produit un transfert (ou produit des) de sentiments ou de qualité de la femme à l'homme tandis que le poil transfère des pulsions de l'homme à la truie (ou la femme).

Le poil pubien, dans ce texte, n'est pas magique en soi. C'est l'usage qu'on en fait qui lui donne un pouvoir extraordinaire qui engage le jeteur de sort et la donneuse de poil et ensorcelle non pas l'esprit ou le cœur, mais uniquement le corps, ce qui traduit la bassesse des instincts primaires du prêtre. En outre, il est primordial de noter que celui-ci réclame de l'enfant des poils pubiens ce qui signifie de fait que la magie agit localement sur le corps ; c'est-à-dire que la chevelure a un effet sur la partie haute, le cœur et l'esprit, là où le poil n'a de contrôle que sur la partie basse qui gouverne alors le reste.

Cette étude avait vocation à expliciter la façon dont le motif du cheveu-objet avait fondé son succès à partir de l'établissement d'un topos littéraire propice à la variation auctoriale. Il a été montré que les textes médiévaux, qu'ils attribuent une fonction narrative à la chevelure-objet ou la mentionnent simplement pour remplir le cahier des

⁶⁷ Cette préoccupation quant à la participation de clercs à des actes de sorcellerie n'est pas unique en son genre et a pénétré l'Église elle-même : « la question des prêtres se mêlant de pratiques magiques est un sujet important tant dans les sources normatives (la question est centrale par exemple dans la causa 26 du *Décret* de Gratien qui traite tout particulièrement de la divination cléricale ; Jean XXII fait produire un formulaire de dégradation pour les prêtres suspectés d'être *sortilegi, malefici* ou *divini*) que dans les sources de la pratique. Les procès sont nombreux et le soupçon de sorcellerie touche tous les degrés de la hiérarchie ecclésiastique, comme par exemple celui de l'évêque Guichard de Troyes accusé d'avoir envoûté Philippe IV (1314). Les mentions de prêtres pratiquant la magie et la sorcellerie sont nombreuses, surtout en ce qui concerne la divination par les sorts (*sortes sanctorum*) ou tout type de bibliomancie (un exemple en tête : lettre de rémission de Jehan Frumant (1400) ; JJ 155, n° 222, fol. 136r). C'est un sujet vaste et multiforme qui inquiète ponctuellement la papauté et les pouvoirs laïques. En doctrine, il devient également un point de débat important sur la compétence *ex materiae* et *ex personnae* des justices ordinaires de l'Église, ces dernières cherchant, sur cette matière criminelle, à sauvegarder le privilège de for des prêtres face au développement de l'Inquisition et de la justice royale. », Maxime Perbellini, correspondance privée par courriel entre Maxime Perbellini et Maud Pérez-Simon, le 20 mai 2022

charges des clichés, se complaisent à introduire des variations de l'ordre de la forme que prend le cheveu, du contexte narratif, de la fonction et de la réaction qu'il provoque. Néanmoins, nos principes de départ ont été validés. On a pu confirmer que les cheveux, dans la littérature du Moyen Age traitant des relations amoureuses, ont souvent été transformés en objet pour prolonger les possibilités de signifiante de la chevelure même lorsqu'elle était séparée du corps en en faisant des réceptacles, des reliques de l'essence de la porteuse. C'est d'ailleurs cette capacité essentielle qui en a fait un outil narratif de premier plan en lui déléguant le rôle de médiateur entre l'être aimé et l'être aimant, se substituant ainsi au corps absent et construisant un lien spirituel (par la mémoire) et corporel (par une relation charnelle reportée sur la chevelure). La chevelure féminine s'avère alors pouvoir être élevée au rang d'objet surnaturel lorsqu'elle est associée à la faculté d'ensorceler le cœur qui impose alors ses propres règles à l'esprit et au corps qui se laissent emporter, dans un transport érotique privé et discret.

Le succès de ce motif entre le XII^e et le XIV^e siècle explique sa transposition dans un texte parodique italien, reprenant les mêmes fondements pour en extraire le potentiel risible en critiquant par la même occasion le clergé que Giovanni Sercambi considère parfois sortir de son rôle de modèle pour le monde laïc. La nouvelle « *Malitia et Prudentia* » substitue le poil pubien au cheveu d'or en réemployant l'idée que les marques capillaires du corps peuvent être une extension de celui-ci; elles agissent alors comme un substitut sur lequel la magie superstitieuse peut faire effet, et servent comme un ingrédient du sort. La relation non pas amoureuse mais charnelle, est pervertie dès lors qu'elle émane de l'esprit du prêtre prenant pour cible une femme mariée. Elle est vouée à l'échec et est polluée par l'intervention de personnes intermédiaires et l'échange des poils pubiens avec ceux d'une truie. Le poil volé pour voler le désir d'une femme devient l'image du non-lien entre le prêtre et Moccina, et le déclencheur d'une seconde relation non consentie et contre nature entre l'animal et l'homme. Le poil n'est plus ensorceleur mais ensorcelé, et ce de façon efficace puisque seule la mort peut détruire la connexion établie entre la bête animale et la bête humaine. L'image d'un monde à l'envers, dans lequel la truie domine le prêtre et où le poil d'une truie remplace le cheveu de la demoiselle, se fait le théâtre d'une critique sociale acerbe destinée à faire rire et à frapper les esprits cultivés de la haute sphère noble et bourgeoise de la fin du XIV^e - début XV^e siècle qui peut aisément déceler la portée parodique du texte qui s'attaque d'ailleurs aussi aux canons de beauté qui peuvent être trompeurs.

Conclusion

Le poil et la chevelure, lorsqu'ils sont séparés du corps, acquièrent des propriétés magiques et extraordinaires. Le motif de la chevelure et de la pilosité ajoutée ou soustraite au corps a fait l'objet de variations nombreuses tout au long du Moyen Âge, à tel point qu'il est devenu un motif narratif à part entière.

Ces cheveux et poils ont trouvé leur place dans la littérature sous la forme d'objets fonctionnels, bien souvent à la qualité apotropaïque, dont le pouvoir qu'ils possèdent est né d'un lien d'amour entre plusieurs entités ou pour un idéal. Les personnages de ces récits ont été dépeints très souvent comme des modèles d'héroïsme, de foi et d'amour. Cependant, la fortune du motif a aussi trouvé sa place dans le registre parodique qui s'est amusé à détourner la foi pieuse en une fois corrompue et superstitieuse, créant alors des objets non pas protecteurs mais au contraire, dangereux pour son créateur.

Nous avons montré que ces cheveux-objets, nés d'un reliquat physique d'une personne, agissent comme des objets transitionnels, faisant passer la force spirituelle, les qualités ou tares de la personne dont les poils ou les cheveux proviennent, au destinataire. Dans le cas de l'inversion de valeur, ce système de don est perverti par l'action du vol, et le transfert se fait du voleur à celui qui a donné une partie de son corps (ici un animal).

Conclusion

Le point de départ de notre étude reposait sur la volonté de montrer qu'il existe au Moyen Âge une culture du poil et de la chevelure dans laquelle il existe des exemples hors-normes, sujets à la variation, qui nous permettent d'avoir un aperçu de la norme et du symbolisme qu'ils portent.

Nous avons vu dans nos différents cas d'études que l'on peut voir apparaître des motifs littéraires qui s'appuient partiellement ou totalement sur les cheveux et les poils : les portraits définissant les canons de la beauté et de la laideur et l'inversion de ceux-ci, les objets-cheveux agissant comme des intermédiaires... Ces motifs ont pris une résonance tellement importante qu'ils ont pu devenir de réels outils et enjeux narratifs. Les auteurs médiévaux ont ainsi écrit sur le poil et la chevelure, pour ce qu'ils représentent et ce qu'ils ouvrent comme possibilité stylistiques. On a pu aborder de nombreux auteurs et de nombreux genres et registres différents, qui témoignent d'une multiplicité de discours sur la pilosité et les cheveux s'opposant ou se rejoignant selon le propos de l'auteur et le but qu'il vise. Les cheveux et les poils ne relèvent pas de l'ordre du détail, mais bien de sujets littéraires à part entière, révélant une multiplicité de discours de la part des auteurs

Ces motifs nous permettent de répondre à l'affirmative à notre hypothèse : il existe une culture du poil et de la chevelure qui justifie leur importance dans les sources littéraires, mais aussi iconographiques. Cette culture dépend d'un imaginaire médiéval partagé qui accorde aux cheveux et aux poils une multiplicité de significances et de symboliques déterminant la norme au moins dans la fiction. Ainsi, la villosité et la chevelure féminines peuvent être des objets symboliques tant sur le plan religieux, politique, courtois et social. Elles sont des marques de démarcation positive (sainteté, beauté) ou négative (traits physiques indicateurs d'une marginalisation). On retient également qu'elles matérialisent les frontières de l'âge, du genre et de l'humanité. Il est difficile de déterminer à quel point l'imaginaire a pu impacter la vie réelle au Moyen Âge, mais on peut tout de même supposer que cela a influencé la perception des lecteurs au moins dans leur imaginaire et peut-être dans leurs actes (épilation, teinture, coiffure...).

On a pu constater que le poil est globalement plus déprécié que la chevelure, qui conserve une place plus noble. Cependant, il a pu avoir une place positive aux côtés de cette dernière, et à l'inverse la chevelure a pu aussi être considérée comme un trait négatif laissant transparaître la

maladie ou une origine diabolique. Nous réfutons donc la construction d'une histoire distincte opposant poil et cheveu et réitérons la nécessité de les étudier ensemble.

Les signifiants et les normes qui forment cette culture sont bien entendus mouvantes selon le contexte d'écriture, l'auteur, le public et l'époque. Elles évoluent et changent à travers le temps et on observe déjà de nouveaux discours apparaître pendant le XVI^e siècle. Le sexe féminin et ses poils commencent par exemple à être mis à l'honneur, comme le témoigne le *Blason du con* de Michel Bochetel et les blasons du *Con de la pucelle* et *Blason du con* de Claude Chapuys parus dans un recueil de textes réunis par Clément Marot publié en 1550 (et republiés tout au long du siècle)¹. Benoîte Legeais, nous apprend même qu'on voit naître de nouvelles pratiques esthétiques liées à cette zone, comme l'ajout de rubans et de nœuds ou la frisure². Notre mémoire n'avait pas vocation à couvrir une période trop étendue, mais il pourrait être intéressant (et surprenant) de regarder la persistance dans le temps des motifs sur lesquels nous nous sommes penchée, pour voir s'ils ont connu une fortune à travers les siècles ou s'ils ont été remplacés par d'autres images et normes.

¹ *Les Blasons anatomiques du corps féminin*, Charles l'Angelier (éd. et imp.), Paris : Charles l'Angelier, BnF : Rothschild 810, f. 26r-28v. Nous joignons dans l'annexe une copie des trois textes tirés de l'édition originale.

² LEGEAIS Benoîte, *Le pilocentrisme de la France d'Ancien Régime : Évolution des représentations de la pilosité de François 1^{er} à Louis XVI*, thèse d'Histoire sous la direction de Dominique Deslandres et Jean-Jacques Courtine, Université de Montréal et Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2015.

Lexique

Nous conservons la première orthographe présente dans notre étude. Les substantifs et adjectifs ont été remis au singulier.

Cas : affaire, par euphémisme sexe de la femme

Cavel : cheveu. Au pluriel : cheveux ou chevelure

Crine : 1. chevelure, 2. Crinière

Fendasse : sexe féminin, littéralement « fente »

Hure : Ensemble de poils qui couvrent la tête d'une bête sauvage

Maujoint : sexe féminin, littéralement « mal joint »

Priapus : Priape est une divinité grecques dite « phallique ». Il est représenté avec un sexe en érection, de grand volume. Par extension, peut désigner le sexe masculin.

Poinil : région pubienne et périnéale

Vaire : toison

Bibliographie

Œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance

Œuvres du corpus

ALDEBRANDIN DE SIENNE, *Le Régime du corps : texte français du XIII^e*, Louis LANDOUZY, Roger PÉPIN (éd.), Paris : Champion, 1911.

L'Âtre périlleux, Laurence MATHEY-MAILLE, Damien de CARNÉ (éd.), Paris : Honoré Champion, 2022.

Aucassin et Nicolette, Nouvelles courtoises occitanes et françaises, MÉJAN-THIOLET Suzanne, NOTZ-GROB Marie-Françoise (éd. et trad.), Paris : Librairie générale française, 1997.

« Le Banquet des Chambrières fait aux Estuves », *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles, morales, facétieuses, historiques*, Anatole de MONTAIGLON (éd.), t. 2, Paris : P. Jannet, 1855.

« Les Bâtards de Caulx », *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*. Antoine de LEROUX DE LINCY, Michel FRANCISQUE (éd.), t. 2, Paris : Classique Garnier, 2005 (1837).

BRACCIOLINI POGGE, dit Le Pogge, « D'une courtisane qui se plaignait du mauvais tour d'un barbier », *Les Facéties de Pogge : traduites en français avec le texte latin*, Isidore LISEUX (éd.), t. 1, Paris : Isidore Liseux.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la charrette*, Catherine CROIZY-NAQUET (éd.), Paris : Honoré Champion, 2006.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, Laurence HARF-LANCNER, Paris : Honoré Champion, 2006.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, Charles MÉLA (éd.), Paris : Librairie générale française, 1990.

CHRISTOPHE DE BORDEAUX, « Chambrière à louer à tout faire », *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles, morales, facétieuses, historiques*. Anatole de MONTAIGLON (éd.), t. 1, Paris : P. Jannet, 1855.

CHRISTOPHE DE BORDEAUX, « Varlet à louer à tout faire », Anatole de MONTAIGLON (éd.), *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles, morales, facétieuses, historiques*, Paris : P. Jannet, 1855.

CLÉMENT MAROT, « Rondeau des barbiers », *Œuvres complètes de Clément Marot, nouvelle édition*, Paul LACROIX (éd.), t. 1, Paris : Rapilly, 1824.

DEMBOWSKI Peter (éd.), *Vie de Marie l'Égyptienne : versions en ancien et en moyen français*, Genève : Droz, 1977.

DOSS-QUINSBY Eglal, Marie-Geneviève GROSSEL, N. Samuel ROSENBERG (éd.), « *Sottes chansons contre amours* » : *parodie et burlesque au Moyen Âge*, Paris : Honoré Champion, 2010.

Eneas, roman du XII^e. Jean-Jacques SALVERDA DE GRAVE (éd.). Paris : Honoré Champion, 1985.

EUSTACHE DESCHAMPS, *Œuvres complètes de Eustache Deschamps, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale*, Philippe DE QUEUX DE SAINT HILAIRE, Gaston RAYNAUD (éd.), Paris : Librairie de Firmin-Didot et cie., 1887.

FRANÇOIS VILLON, *Le Testament Villon*, Albert HENRY, Jean RYCHNER (éd.), Genève : Droz, 1974.

GIOVANNI BOCCACCIO, dit Boccace, *Les femmes illustres, De mulieribus claris*, Vittorio ZACCARIA, Jean-Yves BORIAUD (trad.), Paris : Les Belles Lettres, 2013.

GIOVANNI SERCAMBI, dit Sercambi, « *De Malitia et Prudentia* », *Novelle*, Giovanni SINICROPI (éd.), Florence : Le Lettere, 1995.

GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, *Le livre du pèlerin de vie humaine, 1355*, Graham Robert EDWARDS (éd.), Philippe MAUPEU (éd. et trad.), Paris : Librairie générale française, 2015.

GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, Armand STRUBEL (éd.), Paris : Librairie générale française, 1992.

HENRI DE MONDEVILLE, *Chirurgie de maître Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel roi de France, composé de 1306 à 1320*, Edouard NICAISE (éd.), Paris : Ancienne Librairie Germer Baillière et co., 1893.

HILDEGARDE DE BINGEN, *Les Causes et les remèdes*, Pierre MONAT (trad.), Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 1997.

JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, Pierre-Gustave BRUNET (trad.), Paris : Classiques Garnier, 2014.

JAKEMÉS, *Le Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, Catherine GAULLIER-BOUGASSAS (éd.), Paris : Honoré Champion, 2009.

JEAN RENART, *L'Escoufle : roman d'aventure*, Franklin SWEETSER (éd.), Genève : Droz, 1974.

« Le Moigne », *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, Willem NOOMEN, Nico VAN DEN BOOGAARD (éd.), Assen : Van Gorcum, vol. 10, 1983-1996.

Les Monstres des hommes, DITTMAR Pierre-Olivier, PÉREZ-SIMON Maud (éd.), Paris : Honoré Champion, à paraître.

Le Martyre de sainte Agnès, Antoine Léandre SARDOU (éd.), Paris : Honoré Champion, 1877.

Perceforest, Deuxième partie, Gilles ROUSSINEAU (éd.), t. 1, Genève : Droz, 1999.

La Quête du Saint-Graal, roman en prose du XII^e siècle, Fanni BOGDANOW (éd.), Anne BERRIE (trad.), Paris : Librairie générale française, 2006.

RENÉ D'ANJOU, *Le Cueur d'amour espris*, Gilles ROUSSINEAU (éd.), Genève : Droz, 2019.

Autres œuvres

Les Blasons anatomiques du corps féminin, Charles l'Angelier (éd. et imp.), Paris : Charles l'Angelier, BnF : Rothschild 810.

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, Emmanuèle BAUMGARTNER (éd.), Paris : Union générale d'édition, 1987.

Les Cents nouvelles nouvelles, Franklin SWEETSER (éd.), Genève : Droz, 1966.

La Chanson de Roland, Cesare SEGRE (éd.), Madeleine TYSENS (trad.), Genève : Droz, 2003.

The Didot Perceval : according to the manuscripts of Modena and Paris, William ROACH (éd.), Genève : Slatkine, 1977.

- GERBERT D'AURILLAC, *La Continuation de Perceval* : quatrième continuation, Frédéric LE NAN, Genève : Droz, 2014.
- ISIDORE DE SÉVILLE, *The Etymologies of Isidore of Seville*, Stephen BARNEY, Wanda LEWIS, J.A. BEACH (trad.), Cambridge : Cambridge University Press, 2006.
- JEAN DE MANDEVILLE, *Le livre des merveilles du monde*, Christiane DELUZ (éd.), Paris : CNRS éditions, 2000.
- JEAN REGNIER, *Les fortunes et adversitez*, Paul LACROIX (éd.), Genève : J. Gay et fils, 1887.
- JEAN RUIZ, *Livre de Bon Amour. Texte castillan du XIV^e siècle*, Michel GARCIA (trad.), Paris : Stock, 1995.
- MICHEL SCOT, « *Liber particularis* », « *liber physionomie* » : édition critique, introduction et notes, édité par Oleg VOSKOBOYNIKOV, Florence : Edizioni del Galluzzo, 2019.
- MIGNE Jacques-Paul, *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, vol. 17, Paris, 1845.
- PSEUDO-ARISTOTE, « Édition commentée du *Secret des Secrets* du Pseudo-Aristote », Denis LORÉE (éd), thèse de Littérature sous la direction de Denis Hüe, Littérature, Rennes 2, 2012.
- PSEUDO-CALLISTHENE, *Le roman d'Alexandre : la vie et les hauts faits d'Alexandre de Macédoine*, Gilles BOUNOURE, Blandine SERRET (éd.), Paris : Les Belles Lettres, 1992.
- Devinettes françaises du Moyen Âge*, Bruno ROY, Cahiers d'études médiévales, Paris : J. Vrin, 1977.
- WAUCHIER DE DENAIN, *The Second Continuation*, William ROACH (éd.), Philadelphia : The American Philosophical Society, 1971.
- WOLFRAM VON ESCHENBACH. *Parzival*. Traduit par Marie-Renée DIOT, Jean-Marc PASTRE, et Wolfgang SPIEWOK. Amiens : Presses du Centre d'Études médiévales de l'Université de Picardie, 2000.

Littérature critique

Sur les auteurs et les œuvres médiévales

Concernant le corpus

- ALVARES Cristina, Americo DIOGO, « La demande d'amour dans *Cligès* de Chrétien de Troyes », *La déclaration amoureuse au Moyen Âge*. Actes du colloque du Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 21, 22 et 23 septembre 1995, *Bien dire et bien apprendre*. Villeneuve d'Ascq : Centre d'études médiévales et dialectales de Lille 3, 1997, p. 109-117.
- ARNAUD Leonard E., « The Sottes Chansons in MS. Douce 308 of the Bodleian Library at Oxford. », *Speculum* 19, no. 1, 1944, p. 68-88.
- ARONSTEIN Susan. « Rewriting Perceval's Sister : Eucharistic Vision and Typological Destiny in the Queste del San Graal ». *Women's Studies : An inter-disciplinary journal* 21, n° 2, 1992, p. 211-230.
- DEMAULES Mireille, « Fratrie et Fraternité dans *La Queste del Saint Graal* », *Désir n'a repos : Hommage à Danielle Bohler*, Florence BOUCHET, Danièle JAMES-RAOUL (dir.), Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2015 p. 239-255.

ELIAS Cathy Ann, « Sercambi's Novelliere and Chroniche as Evidence for Musical Entertainment in the Fourteenth Century », *The Italian novella : a book of essays*, Gloria ALLAIRE (éd.). New York : Routledge, 2003, p. 81-104.

FALLEIROS Barbara, « C'est d'umaine beauté l'ysse : les portraits de vieilles femmes dans la littérature médiévale française », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 25, 2010, p. 93-104.

FERLAMPIN-ACHER Christine, « Le sabbat de vieilles barbues dans Perceforest », *Le Moyen Âge*, 1993, p. 471-504.

FERRÉ Rose-Marie, *L'Iconographie du Livre du Cœur d'amour épris de René d'Anjou*, Turnhout : Brepols, 2018.

FREEMAN Michelle, « Transpositions structurelles et intertextualité : le Cligès de Chrétien », *Littérature* [en ligne] 41, 1981, p. 50-60. <https://doi.org/10.3406/litt.1981.1336>

GONZALES DORESTE Dulce Maria, Maravillas AGUIAR AGUILAR, « Arabismes dans le Régime du corps d'Aldebrandin de Sienne », *Pensées orientale et occidentale : influences et complémentarité*, Cracovie : Księgarnia Akademicka, 2012, p. 85-102.

GOUTTEBROZE Jean-Guy, « La laide demoiselle du Conte du Graal. Le chant de deuil de la terre », *Le beau et le laid au Moyen Âge* [en ligne], *Senefiance* 43, 2000, p. 179-184. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4026>

GREEN Monica Helen, *The Trotula : a medieval compendium of women's medicine*, Philadelphie : Presses Universitaires de Pennsylvanie, 2001.

GROSSEL Marie-Geneviève, « Por la biauteit dont vo cors est torchiés... L'inversion esthétique dans les Sottes-Chansons », *Le beau et le laid au Moyen Âge* [en ligne], 43, *Senefiance*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2000, p. 213-28. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4028>

HENRARD Nadine. « L'Essort du drame au XIII^e et au XIV^e siècle », *Le Théâtre religieux en langue d'oc*, Paris : Librairie Droz, 1998, p.62-82.

HEYWOOD Melinda Marsh, « The Withered Rose : Seduction and the Poetics of Old Age in the *Roman de la Rose* of Guillaume de Lorris », *French forum* 25, n° 1, 2000, p. 5-22.

KOLSKY Stephen, *The Genealogy of Women : Studies in Boccaccio's De mulieribus claris*, New York : Peter Lang, 2003.

LALLOUETTE Anne-Laure, « La vieillesse dans le Pèlerinage de Vie Humaine », *Guillaume de Digulleville : les pèlerinages allégoriques* [en ligne], Frédéric DUVAL, Fabienne POMEL (dir.) p. 215-228. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2008. <https://doi.org/10.4000/books.pur.35112>

LANÉRY Cécile, « La légende de sainte Agnès : quelques réflexions sur la genèse d'un dossier hagiographique (IV^e-VI^e s.) », *Mélange de l'École française de Rome - Moyen Âge* 126, n° 1, 2014, p. 17-26.

LOUISON Lydie, « La sœur de Perceval des Continuations en vers à la *Queste del Saint Graal*. », *Les personnages autour du Graal : actes du colloque international et transséculaire des 7 et 8 juin 2007*, Claude LARCHET (dir.), Lyon : Université Jean-Moulin-Lyon 3, 2008, p. 73-90.

MARIANI Daniela, « La chevelure de sainte Marie l'Égyptienne d'après Rutebeuf. Contraste des sources et de la tradition iconographique », *Perspectives médiévales* [en ligne] 38, 2017, <https://doi.org/10.4000/peme.12698>

MÉNARD Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)*, Genève : Droz, 1969.

MÉNARD Philippe, « Les sottes chansons, une satire de l'amour courtois? », *Cecco angiolieri e la poesia satirica medievale, Actes du colloque international (2002) Atti del convegno internazionale (2002)*, Florence : Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 13-30.

MILLAND-BOVE, Bénédicte, *La demoiselle arthurienne : écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 2006.

MOULINIER Laurence, « Conception et corps féminin selon Hildegarde de Bingen », *Storia delle donne* 1, 2005, p. 139-157.

MOULINIER Laurence, *Le Manuscrit perdu à Strasbourg. Enquête sur l'œuvre scientifique de Hildegarde*, Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1995.

NICOUD Marilyn, *Les régimes de santé au Moyen Âge : naissance et diffusion d'une écriture médicale, XIII^e-XV^e siècle*, Rome : École Française de Rome, 2007.

NOTZ Marie-Françoise, « L'image de la vieillesse dans la poésie médiévale : exclusion fictive et réalité poétique », *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge* [en ligne], *Senefiance* 19, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1969, p. 227-242. <https://doi.org/10.4000/books.pup.3255>

PADILHA PACHECO da COSTA Daniel, « O amor cortês pelo avesso : François Villon e o debate sobre o *Roman de la Rose* », *Caligrama* 19, n° 1, 2014, p. 81-103.

PÉREZ-SIMON, Maud, « Textes, II. Guerre et piété », *Le Moyen Âge* 2019, n° 1, 2019, p. 170-177.

PERNOUD Régine, *Hildegarde de Bingen, Conscience inspirée du XII^e siècle*, Paris : Librairie générale française, 1995.

PIRES Alessandra Maria, « Ekphrasis : le cas du Lancelot-Graal », Thèse de Littérature sous la direction de Catherine Jones, University of Georgia, 2004.

RUTHENBERG Myriam Swennen, « Telling Lies, Telling Lives : Giovanni Sercambi Between Cronaca and Novella », *The Italian novella : a book of essays*, Gloria ALLAIRE (dir.). New York : Routledge, 2003, p. 69-80.

SALY Antoinette, « La Demoiselle Hideuse dans le roman arthurien », *Travaux de littérature* 46, n° 7, 1994, p. 27-52.

SAUZA, Guillaume de, « La grivoiserie et ses enjeux dans *Le Banquet des Chambrières fait aux Estuves* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 66, 2008, p. 53-69.

SHULZE-BUSACKER Elisabeth, « Le théâtre occitan au XIV^e siècle : le Jeu de Sainte Agnès », *The Theatre in the Middle Ages*, Herman BRAET, Johan NOWE, Gilbert TOURNOY (dir.), Leuven University Press. Louvain, 1985, p.130-193.

SWIFT Helen, « ' L'on m'appelle Melancolie ' : lecture comparative d'une femme laide dans *Le Livre du Cœur d'amour épris* et *La Forest de Tristesse* », *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, Florence BOUCHET (éd.), Turnhout : Brepols, 2011, p. 37-51.

THOMAS Jacques T-E, « Autour de la Belle Heaulmière : sur quelques vers du testament Villon », *Romania* 133, n° 531-532, 2015, p. 446-469.

VALETTE Jean-René, « La *Queste del Saint Graal*, une hagiographie en semblance : défi laïque et spiritualité décléricalisée », *Les Dossiers du Grihl* [en ligne] 2015, n° 1, 2015. <https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.6324>

Autres œuvres

BARBIERI Lucas, « De Grèce à Troie et retour. Les chemins opposés d'Hélène et Briséida dans le Roman de Troie. », « *Philologia ancilla litteraturae* » *Mélanges de philologie et de littérature françaises du Moyen Âge offerts au Professeur Gilles Eckard par ses collègues et anciens élèves*, Genève : Droz, 2013, p. 15-44.

DONOGHUE Daniel, *Lady Godiva, A Literary History of the Legend*, Oxford : Blackwell Publishing, 2003.

FRIESEN Ilse, *The Female Crucifix, Images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 2001.

FRONTON-WESSEL Marie Laure, « Homogénéité et nuances thématiques autour de Narbonne à travers les plafonds de Lagrasse et Capestang », *Les plafonds peints médiévaux*, Philippe BERNARDI, Monique BOURIN (dir.), Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2011, p. 99-114.

GOUIRAN Gérard, « La *Vielha* au pays de Joven », *Vielliesse et vieillissement au Moyen Âge* [en ligne], *Senefiance* 19, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1969, p. 89-109. <https://doi.org/10.4000/books.pup.3245>

HALARY Marie-Pascale, *La Question de la beauté et le discours romanesque au début du XIII^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 2018.

HENRIET Patrick, VALETTE Jean-René « Perlesvaus et le discours hagiographique », *Repenser le Perlesvaus*, numéro thématique de la *Revue des Langues Romanes*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 73-93.

IRWIN, Robert. *The Arabian nights : a companion*. Londres : Allen Lane, 1997.

LAGORGETTE Dominique, « Tabourets du diable ou crédules innocentes ? Les Évangiles des Quenouilles dans la France de l'Inquisition », *Magie et illusion au Moyen Âge* [en ligne], *Senefiance* 42, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1999, p. 307-311. <https://doi.org/10.4000/books.pup.3384>

LUCE-DUDEMAINE Dominique, « La vieille femme, l'amour et le temps perdu », *Vielliesse et vieillissement au Moyen Âge* [en ligne], *Senefiance* 19, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1969, p. 215-225. <https://doi.org/10.4000/books.pup.3254>

MOULINIER-BROGI Laurence, « Esthétique et soins du corps dans les traités médicaux latins à la fin du Moyen Âge », *Médiévales* 46, 2004, p. 55-72.

PACIFICI Paola, « Saintes et sauvages. Femmes poilues dans la culture visuelle de la Renaissance », *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Bruno BOERNER, Christine FERLAMPIN-ACHER (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 143-161.

PINTO-MATHIEU Elisabeth, « Abolir le corps : l'exemple d'une sainte sauvage, Marie l'Égyptienne chez Hildebert de Lavardin », *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Bruno BOERNER, Christine FERLAMPIN-ACHER (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 45-53.

PINTO-MATHIEU Elisabeth, « Les Légendes de pécheresses repenties au Moyen Âge », *Chute et rédemption dans la littérature*, Daniel ATTALA, Violaine ROSIAU (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 83-95

PINTO-MATHIEU Elisabeth, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Age*, Paris : Beauchèsne, 1997.

SANDRON Dany, « Un modèle de rédemption : la représentation de sainte Madeleine à la fin du Moyen Âge », *Mariage et sexualité au Moyen Âge. Accord ou crise ? Actes du colloque international de Conques (15-18 octobre 1998)*, Michel ROUCHE (dir.), Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 263-272.

SCHEIDEGGER Jean, « Couleurs, amour et fantaisie dans le livre du cuer d'amours esprits de René d'Anjou », *Les couleurs au Moyen Âge* [en ligne], *Senefiance* 24, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1988, p. 387-399. <https://doi.org/10.4000/books.pup.3668>

STUCKY-SCHÜRER Monica, « La représentation de la femme sauvage dans les tapisseries rhénanes du XVe siècle », *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Bruno BOERNER, Christine FERLAMPIN-ACHER (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 73-84.

WALLACE, Lewis, « Bearded Woman, Female Christ : Gendered Transformations in the Legends and Cult of Saint Wilgefortis », *Journal of Feminist Studies in Religion* [en ligne] 30, n° 1, 2014, p.43-63. <https://doi.org/10.2979/jfemistudreli.30.1.43>

À propos de la pilosité et de la chevelure

AUZÉPY Marie-France, Joël CORNETTE (dir.), *Histoire du poil*, Paris : Belin, 2017.

BERTHELOT Anne, « Fortune est chauve derrière et devant chevelue » : les variations sur la chevelure féminine dans le contexte du Graal », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, CONNOCHIE BOURGNE Chantal (dir.), *Senefiance* 50, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2004, p.23-33.

<https://doi.org/10.4000/books.pup.4192>

CAZENAVE Annie, « La coiffure comme marque de l'identité », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [en ligne], Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Senefiance* 50, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2004, p. 59-68. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4196>

DROBINSKY Julia, « La coiffure féminine entre moyen d'identification et principe axiologique dans l'iconographie de Guillaume de Machaut », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [en ligne], Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Senefiance* 50, p. 111-128. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4201>

DUMAS Geneviève, « Le soin des cheveux et des poils : quelques pratiques cosmétiques (XIII^e-XIV^e siècles) », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [en ligne], Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Senefiance* 50, p. 129-141. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4202>

LANÇON Bertrand, Marie-Hélène DELAUAUD-ROUX (dir.), *Anthropologie, Mythologies et histoire de la chevelure et de la pilosité, Le sens du poil*, Paris, L'Harmattan, 2011.

LAVERGNE David, « Le cheveu sur l'autel : Remarques sur un rite de dédication personnelle », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [en ligne] Hors-série, n° 4, 2011. <https://doi.org/10.4000/cem.11794>

LEBAS Catherine, Annie JACQUES, *La Coiffure en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Delmas, 1979.

LEGEAIS Benoîte, *Le pilocentrisme de la France d'Ancien Régime : Évolution des représentations de la pilosité de François 1^{er} à Louis XVI*, thèse d'Histoire sous la direction de Dominique DESLANDRES et Jean-Jacques COURTINE, Université de Montréal et Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2015.

MILIKEN Roberta (dir.), *A Cultural History of Hair. Volume 2, in the Middle Ages*, New York : Bloomsbury Academic, 2019.

ROLLAND-PERRIN Myriam, *Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge* [en ligne], Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2010. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4303>

ROLLAND-PERRIN Myriam, « Cligès ou le fil d'or », *Actes du 22^e Congrès de la Société Internationale Arthurienne, Rennes, 2008* [en ligne], 2008. <https://sites-recherche.univ-rennes2.fr/cetm/actes%20IAS/index.htm>

ROLLAND-PERRIN Myriam, « Sémiramis, une femme de tête (*Le Livre du Voir Dit*, v. 4819-4972) », *Le Moyen Âge* 2011, n° 1, 2011, p. 67-80.

ROLLAND-PERRIN Myriam, « Les tondues et les traînées ou les mauvais traitements infligés à la chevelure féminine ». *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [en ligne], Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Senefiance* 50, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2004, p. 339-356. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4221>

ROZIER Claire, « Le peigne de la reine dans l'épisode de la Charrette (Chrétien de Troyes, *Lancelot en prose* et *Prosa-Lancelot*) », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [en ligne], Chantal CONNOCHIE BOURGNE (dir.), *Senefiance* 50, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2004, p. 365-383. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4224>

ROZOUNIAK Éléna, *Le vêtement et la coiffure dans les romans français des XIII^e et XIV^e siècles : étude de lexicologie, de critique littéraire et d'histoire des sensibilités médiévales*, Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2007.

Ouvrages et articles thématiques

- Hygiène, santé, médecine

BERIAC Françoise, *Histoire des lépreux au Moyen âge : une société d'exclus*, Paris : Imago, 1988.

COLLARD Franck, « *An pediculi, pulices et cimices sunt venena ? L'approche des poux, puces et punaises dans la production « vénénologique » de l'Occident chrétien, XIVe-XVe siècles* », *Poux, puces, punaises, la vermine de l'homme : découverte, descriptions et traitements : Antiquité, Moyen Âge, Epoque moderne*, Franck COLLARD, Evelyne SAMAMA (dir.), Paris : L'Harmattan, 2015, p. 239-253.

LORCIN Marie-Thérèse, « Vieillesse et vieillissement vus par les médecins du Moyen Âge », *Bulletin du Centre d'histoire économique et sociale de la région lyonnaise* 1984, n° 4, 1984, p. 5-22.

MIKHAILOFF Nathalie, *Les manières de propreté : du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Maloine, 1990.

MOULINIER BROGI Laurence, Marilyn NICLOUD, « Éthiques et pratiques médicales aux derniers siècles du Moyen Âge », *Médiévales* 46, Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p. 5-10.

ROGOZINSKI Jacob, « ' Pire que la mort ' Les lépreux au Moyen Âge : de l'exclusion à l'extermination », *Lignes* 2, n° 35, 2011, p. 7-30.

VIGARELLO Georges, *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris : Seuil, 2013.

ZIEGLER Joseph, « Médecine et physiognomonie du XIV^e au début du XVI^e siècle », *Médiévales* [en ligne] 46, 2004, p. 89-108. <https://doi.org/10.4000/medievaes.805>

- Animalité

DITTMAR Pierre-Olivier, Astrée QUESTIAUX, Chloé MAILLET, « La chèvre ou la femme. Parentés de lait entre animaux et humains au Moyen Âge », *Images Re-vues, Histoire, anthropologie et histoire de l'art* [en ligne] 2011, n° 9, 2011. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1621>

PASTOUREAU Michel, *Le cochon : histoire d'un cousin mal aimé*, Paris : Gallimard, 2009.

VINCENT-CASSY Mireille, « Les animaux et les péchés capitaux : de la symbolique à l'emblématique », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public* [en ligne] 15, 1984, p. 121-132. <https://doi.org/10.3406/shmes.1984.1441>

- Hommes et femmes sauvages

BOERNER Bruno, Christine FERLAMPIN-ACHER (dir.), *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2021.

HUSBAND Timothy, *The Wild : Medieval Myth and Symbolism*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1980.

POUVREAU Florent, *Du poil et de la bête : iconographie du corps sauvage en Occident à la fin du Moyen Âge, XIII^e-XVI^e siècle*, Paris : Comité des travaux historiques et scientifiques, 2014.

SALIOU Clément, « Les hommes et les femmes sauvages dans les Entrées solennelles de France et des possessions bourguignonnes du nord de l'Europe », *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Bruno BOERNER et Christine FERLAMPIN-ARCHER (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2021, p.115-128.

- Histoire du genre

LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen âge : histoire du genre, XIIe-XIVe siècle*, Paris : Armand Colin, 2013.

SIEKEL Lou, « Masculin et féminin au Haut Moyen Âge », Mémoire de Master 1 d'Histoire sous la direction d'Émilie KURZDIEL, Université de Poitiers, 2018.

VILLEMUR Frédérique, « Saintes et travesties du Moyen Âge », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [en ligne] 10, 1999. <https://doi.org/10.4000/clio.253>

VIGARELLO Georges, *Histoire de la virilité*, Paris : Editions du Seuil, 2011.

- Prostitution

MORICE Jasmine, « Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes. La représentation des prostituées dans l'art médiéval occidental », Mémoire de Master 2 d'Histoire de l'art, sous la direction de Marie JACOB, Université de Rennes 2, 2019.

ROSSIAUD Jacques, *La prostitution médiévale*, Paris : Flammarion, 1988.

- Ouvrages généraux

AURELL Martin, *Excalibur, Durandal, Joyeuse : la force de l'épée*, Paris : Presses Universitaires de France, 2021.

Le beau et le laid au Moyen Âge, *Senefiance* 43, 2000. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4004>

BOLOGNE Jean-Claude, *Du Flambeau au bûcher. Magie et superstition au Moyen Âge*, Paris : Plon, 1993.

PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris : Seuil, 2004.

RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien. Tome troisième. Iconographie des saints*, t. 3, Paris : Presses Universitaires de France, 1958.

VAUCHEZ, André, *Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Âge*, Paris : Albin Michel, 1999.

Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge [en ligne], *Senefiance* 19, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1987. <https://doi.org/10.4000/books.pup.3236>

WIRTH Jean, *L'image du corps au Moyen Âge*, 2003, p. 35-46, Florence : Edizioni del galluzzo.

- Divers

GEORGE, Philippe, « Entre pays mosan et Champagne: Le trésor des reliques de Montier-en-Der », *Cahiers archéologiques fin de l'Antiquité et Moyen Age*, 2009 p. 68-69.

GIOVEL Carine, « Le parfait chevalier : entre terre et ciel », *Le Chevalier et le pèlerin. Idéal, rire et réalité chez Raoul de Houdenc, XIIIe siècle*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 13-34.

MATTELAER Johan, « The phallus tree: a medieval and renaissance phenomenon », *The Journal of Sexual Medecine* 2, 2010, p. 846-851.

TAZDAIT Fawzia, « L'idéal de virginité d'après les Pères de l'Église latine », *Topiques* 134, n° 1, 2016, p.49-62.

