Questes

Revue pluridisciplinaire d'études médiévales

37 | 2018

Sexualités et interdits

Miroir de la beauté et miroir des vices : luxure et transgression dans les représentations de l'*otiositas* féminine à la fin du Moyen Âge

Audrey Pennel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questes/4448>

DOI : 10.4000/questes.4448

ISSN : 2109-9472

Éditeur

Les Amis de Questes

Édition imprimée

Date de publication : 31 janvier 2018

Pagination : 69-86

ISSN : 2102-7188

Référence électronique

Audrey Pennel, « Miroir de la beauté et miroir des vices : luxure et transgression dans les représentations de l'*otiositas* féminine à la fin du Moyen Âge », *Questes* [En ligne], 37 | 2018, mis en ligne le 01 février 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questes/4448> ; DOI : 10.4000/questes.4448

Miroir de la beauté et miroir des vices : luxure et transgression dans les représentations de l'otiositas féminine à la fin du Moyen Âge

Audrey PENNEL

Université de Bourgogne

La femme à sa toilette ou prenant un bain incarne dans les textes et l'iconographie de l'époque médiévale la faute, l'oisiveté, la vanité et, invariablement, une forme d'hypersexualité condamnable. Pendant laïc de l'acédie monastique, l'oisiveté est, au Moyen Âge, synonyme de désordre moral¹. Anciennement rattachée à la valeur antique de l'otium, elle devient otiositas dans sa forme dégradée. Au XIII^e siècle, le *Speculum morale* qualifie l'oisiveté de « mère de tous les vices » et d'« opportunité des tentations² ». Comme le souligne Florence Colin-Goguel, elle gaspille alors le temps dû aux dévotions³. L'oisiveté entretient ainsi une proximité avec la Luxure, vice rattaché au monde masculin mais considéré au Moyen Âge comme provoqué par les femmes. Conscientes de la fascination qu'exerce leur corps, celles-ci attisent le désir des hommes par une gestuelle étudiée et des accessoires⁴ souvent identifiables dans les images. Le plus souvent, l'iconographie médiévale montre la Luxure,

¹ Elle est opposée aux vertus de prudence, de tempérance, de chasteté ou encore de raison, de droiture et de justice que Christine de Pizan met notamment en scène dans le *Livre des trois vertus* et le *Livre de la Cité des Dames*.

² Pseudo-Vincent de Beauvais, *Speculum morale*, III, VI, d.1, col. 1221, Graz, Akademische der Druck, 1964.

³ Florence Colin-Goguel, *L'Image de l'amour charnel au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2008, p. 103.

⁴ Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2003, p. 239–240.

personnifiée sous les traits d'une femme ayant pour attribut un miroir. Elle est notamment représentée sur la partie supérieure droite d'une miniature en pleine page située au folio 167v d'un manuscrit de *La Somme le roi*⁵. Arborant le physique d'une jeune fille, elle tient dans sa main gauche un miroir dans lequel elle se contemple et laisse négligemment pendre au bout de sa main droite le voile qui couvrait ses cheveux. À gauche du pilier, se trouve la vertu à laquelle elle est opposée, la Chasteté, coiffée d'un voile et couronnée. Néanmoins, la Luxure peut également revêtir l'apparence allégorique d'une vieille femme laide, comme c'est le cas dans une copie enluminée du *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville⁶. Elle se manifeste sur le chemin du pèlerin en quête de félicité céleste au folio 67v [Figure 1]. Assise sur un pourceau, elle est munie d'une lance qu'elle pointe en direction du sexe de l'homme. Dans sa main droite se trouve le faux visage d'une jeune dame séduisante. Cette illusion se substitue au miroir et figure aussi comme objet de tentation à l'encontre duquel le pèlerin, agressé par le vice à la source de son désir, se doit de lutter. L'omniprésence d'une incarnation féminine de la Luxure dans les images demeure le moyen de rappeler que la femme est la cause et l'instigatrice de ce péché⁷.

Au Moyen Âge, les images montrant la transgression sont souvent commandées par des garants de l'ordre pour conforter le discours moral. Dans *Image et transgression au Moyen Âge*, Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet considèrent que le caractère transgressif ou normatif de l'image médiévale doit être cherché au sein

⁵ Chasteté, Luxure, Judith et Holopherne, Joseph fuyant la femme de Putiphar, *La Somme le roi*, Amiens, 1311, Paris, BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 6329, fol. 167v.

⁶ Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1130.

⁷ Jérôme Baschet, « Les sept péchés capitaux et leurs châtements dans l'iconographie médiévale », préface à Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 339–385, p. 377.

même de l'image en question⁸. L'une des problématiques de l'ouvrage, qui nous concerne également dans cette étude, est la nécessité de différencier la représentation de la transgression de la création d'images jugées transgressives. L'hybridation, par exemple, a souvent été choisie durant la période médiévale pour figurer la transgression. La sirène, mi-femme, mi-poisson qui peuple souvent le décor des églises romanes, peut être considérée comme inconstante par sa nature double. Aux yeux de l'homme du Moyen Âge, elle est un animal trouvant sa place dans les bestiaires⁹. Elle est présente en grand nombre dans les décors marginaux de livres liturgiques comme le ms. 22 conservé à la bibliothèque municipale d'Aix-en-Provence [Figure 2]. La sirène figurant au milieu du décor floral des marges du folio 15 ne pourrait donc être une figure de transgression mais demeure transgressive par ses gestes et ses accessoires : un peigne qu'elle utilise pour coiffer sa chevelure dénouée, signe de débauche¹⁰, et un miroir lui renvoyant l'image noire et déformée de son vice condamné par la morale chrétienne. Fréquemment attribués à la sirène, créature marine, le miroir et le peigne peuplent également les figurations du bain, étape de la toilette féminine.

À travers une approche sérielle des images, nous tâcherons d'appréhender la complexité émergeant de la représentation sexualisée et transgressive de cette « dame » jugée oisive. Des enluminures issues de manuscrits exécutés en France aux XIV^e et XV^e siècles constituent le principal support choisi pour cette étude. Cependant, des miniatures franchissant le cadre chronologique de ce corpus ainsi que d'autres supports, comme la tapisserie, intégreront notre analyse à titre comparatif.

⁸ Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2008, p. 13.

⁹ Ibid., p. 26.

¹⁰ Corinne Charles, « Le miroir et le peigne », dans « Plus est en vous » : images de la femme au Moyen Âge (XIII^e–XV^e siècle), Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2011.

Nous nous intéresserons tout d'abord aux variantes et répétitions des gestes et objets d'apparat chez les femmes au bain dans l'imagerie profane et biblique. Nous nous interrogerons notamment sur le statut d'objet ou d'actrice du désir qui émane de ces figures tantôt pudiques, tantôt sexualisées. Il s'agira ensuite de comprendre comment les images montrant la blonde incarnation de l'oisiveté mettent en valeur un canon de beauté médiévale tout en le confrontant à la laideur du vice qu'il engendre. Enfin, nous analyserons le regard porté par la morale chrétienne sur la représentation d'une vaniteuse et diabolique coquette dans les enluminures issues de traités encyclopédiques et didactiques.

Les femmes au bain : variations et répétitions des motifs dans la thématique profane et biblique

Comme le reste de la toilette féminine, le bain est toléré dans le cadre strict d'une intimité close. À l'appui d'un discours littéraire et moralisateur, la création artistique des XIV^e et XV^e siècles donne à observer une multitude de femmes lascives et de séductrices dangereuses s'offrant aux yeux des hommes¹¹. Toutes ont la peau blanche et une chevelure blonde, conformément aux canons de beauté propres à l'esthétique médiévale. Malgré un écart dans le contenu des textes entre le profane et le biblique, l'imagerie de la femme au bain dans ceux-ci comporte des similarités. La portée luxurieuse du discours visuel diffère néanmoins si l'on considère que le regard masculin est invité ou s'il s'agit d'une intrusion violente.

La thématique du bain féminin connaît un grand succès auprès des commanditaires de livres d'heures et de compilations bibliques, exécutés aux XV^e et XVI^e siècles. De nombreuses miniatures ou images marginales

¹¹ Myriam Rolland-Perrin, *Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010, p. 241–242.

issues de ces ouvrages liturgiques ou à l'usage des laïcs représentent la toilette de certaines figures archétypales de l'Ancien Testament telles Bethsabée ou encore Suzanne. Le bain de Bethsabée, issu du Livre II de Samuel, marque la rencontre entre la jeune femme et le roi David. Il est notamment représenté au folio 48v du *Livre d'Heures à l'usage de Rome*, daté de 1506¹² [Figure 3]. Dans cette œuvre, située au début des Psaumes Pénitentiels, Bethsabée se baigne nue dans une fontaine, au pied du château de David. Elle est entourée de suivantes dont la présence renvoie au rituel de purification biblique. Elles offrent tour à tour une coupe, des fruits rouges¹³, mais aussi un peigne et un miroir dans lequel la jeune femme contemple son reflet. Le miroir présenté devant Bethsabée renvoie moins, selon François Garnier, à une séduction codifiée qu'à l'expression symbolique de la beauté féminine¹⁴. Simplement mentionnée comme « fort belle¹⁵ » dans le récit biblique, Bethsabée arbore ici une chevelure dorée, des petits seins et semble prête à se retourner vers le roi David qui l'observe frontalement depuis une fenêtre de son château¹⁶. Elsa Guyot, a récemment mené une étude iconographique autour de l'épisode biblique de Bethsabée au bain. Entre tradition chrétienne et culture humaniste, son travail s'intéresse à l'évolution de l'image de Bethsabée dans les livres d'heures du XV^e au XVI^e siècle, d'abord jeune femme pudique, puis coquette s'offrant délibérément au regard convoiteur de David.

¹² Musée historique et archéologique d'Orléans, ms. A 5825.

¹³ Il pourrait s'agir de grenades dont la présence dans les images renvoie à une symbolique de désir et de fécondité.

¹⁴ François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, t. II : Grammaire des gestes, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p. 224.

¹⁵ La Sainte Bible : traduite sur le latin de la Vulgate, éd. Isaac Lemaistre de Sacy, Paris, Curmer, 1860, t. 2, p. 92.

¹⁶ La composition est d'ailleurs similaire à celle d'une autre peinture du XVI^e siècle des *Heures à l'usage de Rome* : San Marino, Bibliothèque d'Huntington, ms. HM 1171, fol. 97v.

Réalisée au début du XVI^e siècle, la Bethsabée du manuscrit A 5825 applique les codes visuels d'une sensualité féminine affirmée appelant au péché. L'épisode est, en effet, à l'origine de l'acte d'adultère que commettra David avec la jeune femme, épouse de l'un de ses soldats vassaux. La part de responsabilité de Bethsabée dans un péché de chair plus tard condamné par Dieu est accentuée par le choix artistique de la définir comme sujet principal de la composition. En exhibant sa toilette, elle incite ainsi David à un désir de possession mais invite également le lecteur-spectateur à un jeu de séduction¹⁷.

De grandes similarités peuvent être relevées entre les représentations de Bethsabée au bain et de Suzanne et les vieillards, en particulier dans la mise en scène de la toilette et le traitement des éléments de composition. L'épisode biblique où Suzanne, épouse de Joachim, refuse de céder aux avances de deux vieillards venus l'espier durant son bain, est relaté dans le chapitre 13 du Livre de Daniel. Les artistes mettant le sujet en image montrent cependant moins le voyeurisme masculin que l'intrusion violente des vieillards. Ce moment est d'ailleurs figuré au folio 13v d'une compilation biblique de Nicolas de Lyre, enluminée vers 1480¹⁸ [Figure 4]. Suzanne y est représentée nue dans une fontaine située au milieu d'un jardin clos. Sa chevelure blonde est laissée libre mais un nimbe circulaire au-dessus de sa tête rappelle sa vertu et la sainteté qu'elle atteindra après sa mort. Au contraire de Bethsabée, elle ne dispose d'aucun accessoire pour entretenir sa beauté. Les deux vieillards ont déjà fait irruption auprès de la jeune femme. L'un d'eux est encore tapi derrière un arbre mais son comparse saisit Suzanne

¹⁷ Elsa Guyot, « Étude iconographique de l'épisode biblique Bethsabée au bain dans les livres d'heures des XV^e et XVI^e siècles », *Reti Medievali Rivista*, Firenze University Press, vol. 14, n° 1, 2013, p. 271.

¹⁸ Troyes, BM, ms. 129.

par le poignet. Pour le lecteur médiéval, ce geste hautement transgressif¹⁹ traduit autant une idée de domination qu'un acte de viol. En refusant de se donner aux vieillards, Suzanne devient une anti-Ève mais aussi, le rappelle Florence Colin-Goguel, une incarnation de l'Église purifiée par l'eau du bain, ici allégorie du baptême²⁰.

Moins brutale mais tout autant transgressive, l'introduction consentie de l'homme dans le sanctuaire intime féminin peuple l'imagerie profane. La rencontre sensuelle entre l'amant-poète et une déesse venue du monde antique figure ainsi dans quelques versions enluminées²¹ du *Champion des dames*, en particulier le ms. fr. 12476 conservé à la Bibliothèque nationale de France à Paris. Cette copie du poème allégorique fut enluminée à Arras en 1451 par le Maître du Missel de Paul Beye pour le duc de Bourgogne Philippe le Bon. Les noms de chacun des personnages présents sont insérés à l'intérieur de l'image, afin de faciliter pour le lecteur-spectateur un rapprochement avec le contenu textuel du poème. La miniature au folio 10 montre l'arrivée au château de Vénus de l'Acteur (auteur), guidé par le frivole Valentin²². Dans un jardin clos, à l'ombre d'un rosier en treille, la déesse prend son bain dans un baquet rempli d'eau. Elle tient dans sa main gauche un peigne et se contemple dans un miroir. Comme dans l'image de Bethsabée au bain [Figure 3], cet accessoire est présenté par un autre personnage féminin,

¹⁹ Si ce geste peut être synonyme de protection dans certaines illustrations de l'Apocalypse où la main divine saisit le poignet d'un homme (comme dans la Bible de Saint-Bénigne), il symbolise également une prise de possession sur autrui ou encore l'affirmation d'un pouvoir par la force, visible dès l'Antiquité grecque sur certains décors de vase ou bas-relief mettant en scène des lutteurs.

²⁰ Les sermons précédant Pâques font mention de ce bain où « l'Église, lavée comme le fut Suzanne, se tient debout devant Dieu comme une épouse jeune et pure » : Florence Colin-Goguel, *L'Image de l'amour charnel au Moyen Âge*, op. cit., p. 96.

²¹ Mentionnons aussi Grenoble, BM, ms. 352.

²² L'acteur et Valentin arrivant au château de Vénus, *Le Champion des Dames*, Maître du Missel de Paul Beye, Arras, 1451, Paris, BnF, Département des manuscrits, ms. fr. 12476, fol. 10.

cette fois-ci clairement identifiable, Oiseuse. À droite du baquet, Mignotise, la chambrière de Vénus, observe Cupidon qui s'apprête à décocher une flèche sur les deux arrivants. Martin Le Franc, l'auteur du *Champion des Dames*, voit en Vénus la figure inverse du Dieu Amour, incarnation morale de l'amour parfait et favorable à la cause des femmes²³. Blonde et couronnée de fleurs, la déesse égare avant tout les hommes en offrant à leur regard le déhanché lascif de son corps nu. La rubrique en dessous de la composition mentionne « sa fainte et dechevant beaulté²⁴ ». L'auteur prévient également, que « [...] toute créature/ Est enflammee a son regard./ Et malement se desnature²⁵ ». En franchissant la porte fortifiée du château de Vénus, c'est aussi dans l'intimité féminine, lieu de plaisir et de tentation, que l'Acteur pénètre.

Le jardin clos fortifié ou le rosier en treille sont autant de motifs visuels propres à la représentation de l'hortus conclusus, jardin des vertus de la Vierge et symbole de son essence paradisiaque²⁶. La récupération par l'artiste de ce topos figuratif dans la mise en image d'une déesse profane et coquette participe d'un désordre d'ores et déjà réprouvé par Pierre d'Ailly vers 1400 à la lecture du *Roman de la Rose*. Dans *Le Jardin amoureux de l'âme dévote*, il affirme que la véritable courtoisie est la spiritualité chrétienne, et non cette courtoisie mondaine mettant l'âme

²³ Eustache Deschamps, témoin et modèle. *Littérature et société politique (xiv^e–xvi^e siècles)*, dir. Thierry Lassabatère et Miren Lacassagne, Paris, PUPS, 2008, p. 28.

²⁴ Titre de rubrication complet : « Ce chapitre contient la descripcion de dame Venus, de Cupido son filz et de l'ordonnance de leur estat. Et mesmement comment dame Venus, laquelle se fait d'Amours parente, est de fainte et dechevant beaulté, et cetera ».

²⁵ Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. Robert Deschaux, t. 1, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1999, p. 51, v. 1117–1119.

²⁶ Elisabeth Antoine, « La Vierge dans un jardin clos dans l'art parisien autour de 1400 », dans *La Création artistique en France autour de 1400*, dir. Elisabeth Taburet-Delahaye, Paris, École du Louvre, 2006, p. 433.

en état de péché mortel²⁷. Le contre-modèle incarné par Vénus dans le poème du Champion des Dames demeure, par ailleurs, représentatif de la stratégie rhétorique adoptée par Martin Le Franc pour dénoncer l'érotisation de la *fin'amor* et ses pièges²⁸.

Les visages d'Oiseuse : un jeu d'identité

Lieu intime et féminin, le jardin clos occupe également une place emblématique dans un récit allégorique antérieur au Champion des Dames, le Roman de la Rose. Le verger de Déduit dispose ainsi de sa figure gardienne, Oiseuse, que l'Amant rencontre au début du récit (v. 523). L'historien médiéviste René Louis voit en Oiseuse non une simple abstraction mais l'image réelle de la jeune fille aimée, dont le corps est symboliquement représenté par le jardin²⁹. Le discours élaboré autour de cette personnification de l'oisiveté évolue cependant à la fin du Moyen Âge, renversant la valeur positive qu'elle incarne, l'*otium*, vers la connotation négative de l'*otiositas*³⁰. De nombreuses enluminures du Roman de la Rose, réalisées aux XIV^e et XV^e siècles la montrent dotée de ses attributs, le peigne et le miroir dans lequel elle contemple son reflet vicieux et déformé. Conservé à la Bibliothèque nationale de France, le ms. fr. 12593, copie parisienne datée de 1350, présente au folio 6 une discussion entre Oiseuse et l'Amant³¹. Les murs du jardin clos ne sont guère figurés par l'artiste. Un seul fond bleu orné d'entrelacs dorés

²⁷ Pierre-Yves Badel, « Pierre d'Ailly, auteur du Jardin amoureux », *Romania*, vol. 97, 1976, p. 369–381, p. 379.

²⁸ Marc-René Jung, « Situation de Martin Le Franc », dans *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle*, dir. Monique Ornato et Nicole Pons, Louvain-La-Neuve, Fédération internationale des instituts d'études médiévales, 1995, p. 23.

²⁹ René Louis, *Le Roman de la Rose : Essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*, Paris, Champion, 1974, p. 39.

³⁰ Armand Strubel et Chantal De Saulnier, *La Poétique de la chasse au Moyen Âge : Les livres de chasse du XIV^e siècle*, Paris, PUF, 1994, p. 179.

³¹ Amant et Oiseuse, *Le Roman de la Rose*, Paris, vers 1350, Paris, BnF, Département des manuscrits, ms. fr. 12593, fol. 6.

constitue le décor. Oiseuse est représentée à gauche de l'Amant, vêtue d'une robe rose. Elle tient un miroir dans lequel elle se contemple en peignant ses cheveux blonds. Le traitement figuratif qui lui est réservé correspond bien à la description que Guillaume de Lorris fait d'elle au sein du poème. En la découvrant, l'Amant parle de ses « cheveux [qu'elle] ot blons come bacin³² », de sa gorge qui « estoit autresi blanche / come la nois desus la branche / quand il a feschement negié³³ » et précise que « En sa main tint un miroër³⁴ ». Le miroir peut avoir ici plusieurs significations, notamment mises en évidence par Fabienne Pomel dans son ouvrage *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*. Il peut être significatif de l'interprétation d'un texte mais aussi agir comme un miroir de connaissance, rappelant l'univers par sa forme circulaire³⁵. Placé entre les mains d'Oiseuse, le miroir reflète ici un visage laid et sévère, peint par l'artiste pour rappeler sa vanité. Dans le récit de Guillaume de Lorris, la jeune fille affirme ne se consacrer à rien d'autre qu'à s'amuser et « pignier et trecier³⁶ » sa chevelure. Elle n'est plus décrite, dans l'image, pour sa beauté mais comme une représentation de l'orgueil³⁷. Elle suscite, par ailleurs, le désir que l'Amant manifeste en avançant sa jambe droite en sa direction.

Une même codification visuelle de la toilette est observable sur la cinquième pièce de la tenture de l'Apocalypse d'Angers représentant la

³² La traduction la plus fidèle de « bacin » pourrait être « bouton d'or ». Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Félix Lecoy, t. 1, Paris, Champion, 2009, p. 17, v. 525.

³³ Ibid., p. 18, v. 543–545.

³⁴ Ibid., p. 18, v. 555.

³⁵ Fabienne Pomel, « Du miroir-mire de l'amant à l'écrivain miroitier », dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, dir. Fabienne Pomel, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 287-302.

³⁶ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, op. cit., p. 19, v. 586–588.

³⁷ Myriam Rolland-Perrin, *Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge*, op. cit., p. 246.

grande prostituée de Babylone. La scène 64, exécutée par l'atelier de Nicolas Bataille à la fin du XIV^e siècle, montre saint Jean qui, entraîné par un ange, découvre la personnification de Babylone³⁸. Arborant une robe rose, cette belle jeune fille aux traits séduisants tient un miroir dans lequel elle se contemple tout en peignant son opulente chevelure blonde [Figure 5]. Le reflet apparaissant dans la glace est un visage hideux similaire à celui d'Oiseuse dans le ms. fr. 12593. Accessoire de vanité, le miroir révèle néanmoins à saint Jean la noirceur de l'âme de la prostituée ainsi que sa véritable apparence dissimulée sous un jour trompeur. La lettre Y se répétant sur le fond bleu orné d'entrelacs est, par ailleurs, emblématique du choix à adopter entre le bien et le mal³⁹.

La condamnation figurative du péché d'Oiseuse est également présente dans un manuscrit plus tardif, peint en Anjou vers 1460, le ms. fr. 19153⁴⁰. La miniature au folio 5v montre l'instant précédant la rencontre entre la jeune fille et l'Amant. Celui-ci frappe à la porte close du verger entouré de hauts murs. Il ne peut encore voir Oiseuse la blonde qui, un peigne dans sa main droite et le miroir dans l'autre, contemple son visage. Le reflet renvoyé par l'objet est un portrait détaillé mais sinistre de la jeune fille. Son âme, pervertie par la vanité, a perdu la blancheur de sa carnation pour un teint grisâtre. L'artiste, qualifié de Maître du Boèce fr. 809, a défini au sein de la composition une séparation nette entre la haute muraille extérieure symbolisant l'inquiétude de l'Amant et l'univers lumineux du verger. La décision de faire entrer le poète revient

³⁸ Liliane Delwasse, *La Tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Paris, Éditions du patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2007, p. 10.

³⁹ Il s'agirait également de la contraction du You « lettre de Pythagore ». Voir Laurent Hablot, « Présences emblématiques dans la tenture de l'Apocalypse », dans *Apocalypse. La tenture de Louis d'Anjou*, dir. Jacques Cailleteau et Francis Muel, Paris, Éditions du patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2015, p. 27–41, cit., p. 36.

⁴⁰ Amant et Oiseuse, Le Roman de la Rose, Maître du Boèce Fr. 809, Anjou, vers 1460, Paris, BnF, Département des manuscrits, ms. fr. 19153, fol. 5v.

à Oiseuse seule. Puisqu'elle est image de la dame aimée, elle détient tout pouvoir d'ouvrir, à sa guise, la porte de son intime jardin ou de la maintenir close. Objet du désir masculin, dont la beauté apparaît dans les représentations, elle est aussi le sujet d'un vice, dont l'excès la condamne à la laideur par le truchement d'un miroir.

La coquette et le Diable

Aux yeux de la morale chrétienne, une femme passant trop de temps à sa toilette remet en cause la perfection de l'œuvre divine. Néanmoins, rappelle Jacques Le Goff, la nudité comme la chevelure incarnent, au sein de la société médiévale, à la fois l'innocence d'avant le Péché et la luxure⁴¹. Parfois associée à Marie rédemptrice, la femme peut rapidement devenir une tentatrice fille d'Ève, proie idéale du Diable. De nombreux traités encyclopédiques et didactiques comme le *Miroir de l'âme pécheresse* de Jean Miélot condamnent vivement les pratiques jugées propres à l'otiositas. Reliant l'image au texte, les copies enluminées de ces œuvres font ainsi apparaître physiquement le Diable auprès de la fautive. Il devient alors une évocation de la concupiscence qui dévore l'être, pris dans le piège tendu par l'orgueil de la beauté⁴². Un exemplaire du *Bréviaire d'Amour*⁴³, réalisé vers 1340 présente au folio 197 une série de quatre miniatures montrant comment le Diable s'insinue auprès des hommes pour faire naître en eux mauvaises pensées et désirs coupables⁴⁴. L'image située à gauche du premier registre représente un Diable au faciès bovin et aux pattes griffues offrant un

⁴¹ Jacques Le Goff et Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 153.

⁴² François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, t. II : Grammaire des gestes, op. cit., p. 225.

⁴³ Ms. fr. 857, Bibliothèque nationale de France, Paris.

⁴⁴ Le diable et une femme tenant un miroir, *Le Bréviaire d'Amour*, France (Sud ?), vers 1330–1340, Paris, BnF, Département des manuscrits, ms. fr. 857, fol. 197r.

miroir à une femme. Celle-ci lève son peigne pour coiffer ses cheveux et touche de sa main droite le bord de l'objet. Le don diabolique semble ici parodier l'offrande des amants courtois peuplant de nombreuses enluminures du *Roman de la Rose* ou des œuvres poétiques de Guillaume de Machaut⁴⁵. La littérature religieuse, essentiellement produite par les clercs, considère souvent la femme comme dépourvue de toute humanité ou de profondeur psychologique⁴⁶. La femme oisive et orgueilleuse figurée ici cède naturellement au péché de vanité offert par le démon. Le rouge colorant sa robe est ici un « mauvais rouge », qualifié par Michel Pastoureau de contraire au blanc et dont la symbolique renvoie directement à Satan et aux flammes de l'Enfer⁴⁷. La femme venant de lier son âme au Diable devient ainsi elle-même incarnation du Malin.

Au cours des deux derniers siècles du Moyen Âge, des ouvrages didactiques à destination d'un lectorat féminin mettent notamment en garde à propos d'un usage abusif de la toilette. Dans son *Livre des bonnes mœurs*, Jacques Legrand relate l'aventure de deux femmes mondaines dont la première revient, après sa mort, prévenir son amie du danger qu'elle encourt à user d'artifices de beauté. Cet épisode, cher à la prédication médiévale, est représenté vers 1490 au folio 109v du ms. 297⁴⁸, par un artiste issu de la vallée de la Loire [Figure 6]. La scène se déroule dans un intérieur noble. À droite, une coquette accompagnée de sa chambrière se peigne et se contemple dans un miroir. La revenante aux traits vieillis apparaît alors devant elle, précédée par le Diable. La possession luxurieuse que le démon exerce sur ce corps nu et lacéré est

⁴⁵ Citons par exemple le folio 10r du Paris, BnF, ms. fr. 1567 (*Roman de la Rose*) ou le folio 92v du Paris, BnF, ms. fr. 1584 (Guillaume de Machaut, *Dit du Lion*).

⁴⁶ Chiara Frugoni, « La femme imaginée », dans *Histoire des femmes en Occident*, dir. Georges Duby, Christiane Klapisch-Zuber et Michelle Perrot, Paris, Perrin, 2002, t. 2, p. 441–520, p. 461.

⁴⁷ Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996, p. 75.

⁴⁸ Conservé à la Bibliothèque du Musée Condé à Chantilly.

rappelée par la patte griffue accrochée au sein gauche de la défunte. Drapée de l'étoffe rouge diabolique, elle pointe un index accusateur sur la vivante, geste appuyant la mise en garde de Jacques Legrand dont elle se fait la médiatrice dans le texte :

Mamy, avise toi, car je suis dampnee a cause
de mes curiositéz que je mantenoie quant
j'estoie avecques toi. Et m'est avis que teles
curiositéz ne sont autre chose fors que cause de
luxure et de toute dissolucion charnelle⁴⁹.

De même que sa compagne, la damnée arbore une imposante chevelure blonde, symbole de son péché⁵⁰. Puisqu'elle a de son vivant refusé de sacrifier ou de couvrir ses cheveux, elle n'en devient que plus blâmable selon la morale chrétienne⁵¹. Le miroir constitue l'élément central de la scène, séparant la représentation quotidienne de la toilette et sa condamnation à gauche. Le jugement des artifices que la coquette déploie par vanité se retrouve dans le reflet noir et altéré que projette l'objet, écho au sinistre portrait angevin d'Oiseuse⁵². La jeune fille comme la lectrice égarée dans son péché peut alors assurer son Salut en écoutant le discours moral de l'auteur dont la damnée se fait le porte-parole, ou devenir cette charogne, compagne du Diable après sa mort⁵³. La désignation de la

⁴⁹ Jacques Legrand, *Archiloge Sophie, Livre de bonnes mœurs*, éd. Evencio Beltran, Paris, Champion, 1986, p. 371.

⁵⁰ La tradition théologique de saint Paul perdure dans la pensée médiévale quant aux interdits féminins. Ainsi la première épître aux Corinthiens, XI, 6, explique : « si une femme ne se voile pas la tête, qu'elle se coupe aussi les cheveux. Or, s'il est honteux à une femme d'avoir les cheveux coupés ou la tête rasée, qu'elle se voile », Traduction *Œcuménique de la Bible*, édition intégrale de l'Ancien et Nouveau Testaments, Paris, Cerf/Les Bergers et les Mages, 1976 (T.O.B.), p. 510.

⁵¹ Chiara Frugoni « La femme imaginée », art. cit., p. 459.

⁵² Amant et Oiseuse, *Le Roman de la Rose*, op.cit.

⁵³ En l'absence d'une représentation diabolique, la condamnation du péché d'orgueil est rappelée par la figure d'un squelette présentant aux vivants un miroir dans lequel se reflète l'image des cadavres qu'ils seront bientôt. Ce miroir de vérité apparaît dans les copies enluminées de « miroirs » (specula) moraux. Une miniature située au premier folio d'un imprimé du *Mirouer des pécheurs et pécheresses* (BnF, rés.vel. 2229) en est révélatrice. Un cadavre y désigne le reflet d'un crâne dans le miroir qu'il présente à un groupe de vivants présidé par une femme.

toilette féminine comme motif de transgression défiant l'ordre divin cristallise également la hantise de l'hétérogénéité et la peur du chaos propre à la pensée médiévale⁵⁴.

Au regard de cette approche sérielle, le traitement pictural de la femme à sa toilette, qu'elle soit prostituée, déesse ou dame aimée, présente de nombreuses analogies dans le choix des attitudes et des motifs. Le miroir et le peigne, simples accessoires d'apprêt, deviennent souvent dans les images symboles de vanité ou d'orgueil et accompagnent une gestuelle codifiée éveillant le désir masculin. Les artistes de la fin du Moyen Âge qui représentent cette figure oisive la dotent d'une chevelure blonde, caractéristique de l'esthétique médiévale mais aussi signe de débauche. Sa beauté offerte au regard est un mensonge dévoilé par un visage laid ou un portrait sinistre que renvoie le reflet du miroir. Otiositas et luxure demeurent, dans la pensée médiévale, le fait et la cause de la femme. Les illustrations d'une Bible ou d'un récit poétique à destination d'un lectorat masculin la montrent comme un objet de tentation ou une entreprenante séductrice. Les moralistes et auteurs didactiques s'adressant à un public féminin font de la coquette une damnée, reproduite par des peintres parfois aussi zélés que des prédicateurs. Ce discours établi envers les femmes éclaire également sur la compréhension des modèles que leur imposent la morale chrétienne et plus généralement la société médiévale, modèles où la sexualité considérée comme non licite devient souvent affaire d'interdits.

⁵⁴ Myriam Rolland-Perrin, *Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen Âge*, op. cit., p. 254.

Figure 1 : Luxure, assise sur un pourceau, tient un faux visage de dame, Pèlerinage de vie humaine, Paris, 3^e tiers du XIV^e siècle, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1130, fol. 67v.

Figure 2 : Sirène poisson se coiffant, Heures dites de Yolande d'Aragon, Maître de l'Echevinage de Rouen, Rouen, vers 1460, Aix-en-Provence, Bibliothèque municipale, ms. 22, fol. 15.

Figure 3 : David et Bethsabée au bain, *Heures à l'usage de Rome*, Paris, 1506, Orléans, Musée historique et archéologique de l'Orléanais, A 5825, fol. 48v.

Figure 4 : Suzanne et les vieillards, *Postilla in Bibliam*, Maître du Michault de Guyot Le Peley, Champagne, vers 1480, Troyes, Bibliothèque municipale, ms. 129, fol. 13v.

Figure 5 : La grande prostituée sur les eaux (1,48 x 2,43m), *Tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Atelier de Nicolas Bataille, Paris, 1373–1382, Angers, Château d'Angers, cinquième pièce, scène 64.

Figure 6 : Luxure et dissolution charnelle, *Le Livre des bonnes mœurs*, Vallée de la Loire vers 1490, Chantilly, Domaine de Chantilly, musée Condé, ms. 297, fol. 109v.